FARBEN-KUGEL

oder

Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vollständigen Affinität,

mit angehängtem

Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben.

Von

Philipp Otto Runge, Mahler.

Nebst einer Abhandlung

über die Bedeutung der Farben in der Natur,

von Hrn. Prof. Henrik Steffens in Halle.

Mit einem Kupfer, und einer beygelegten Farbentafel.

Hamburg,

bey Friedrich Perthes.

1810.

Vorbericht.

Die Figuren in diesem Büchlein, welche die Construction des Kugelverhältnisses anschaulich machen sollen, endigen mit der Kugel selbst, welche, colorirt, nach zwey perspectivischen Aufrissen, und mit zwey Durchschnitten, auf der Kupfertafel dargestellt ist. Von dieser Abbildung, da sie so wie die übrigen Figuren nur der Vorstellung zu Hülfe kommen soll, wird man nicht verlangen, dafs alle Mischungen so bestimmt und klar erscheinen, als davon in der wörtlichen Construction die Rede ist; auch hätte eine sorgfältigere Ausführung der Illumination, wenn sie nicht gar hier am Orte unmöglich gewesen wäre, nur die Herausgabe des Werkes verspätet und vertheuert; und obschon die Vorstellung des Verhältnisses für jedermann sehr an Klarheit gewinnen müfste, wenn an einer wirklichen Kugel, und verschiedenen Kugelabschnitten, die Farben in ihren Mischungen und Nuancen nach dieser Construction aufgetragen würden, so wird man doch auch schon nach gegenwärtiger Kupfertafel deutlicher begreifen können, was gemeynt ist.

Bey den Farben-Zusammenstellungen auf der anderen Tafel, sind mit Vorbedacht lauter undurchsichtige oder Deckfarben angewandt, wenn man selbige gleich auf andere Weise brillanter hatte haben können; es sollte vom Unterschied des Materials ganz abgesehen, und blofs das Verhältnifs des Farbeneindrucks an und für sich in Betracht gezogen werden, dieses konnte nicht so abgesondert statt finden, wenn die Verschiedenartigkeit des Materials mit in

Collision getreten wäre. Will man jedoch die Effecte etwas lebhafter empfinden, so könnte man statt des gefarbten Papieres Taffent- oder Atlasbänder wählen.

Anstatt diese Zusammenstellungen, eine jede an ihren Ort, im Contexte meiner Schrift selbst einzuschalten, schien es den Vorzug zu verdienen, sie insgesammt in gegenwärtiger Folge auf einer Tafel darzustellen, weil, was in den verschiedenen Abschnitten erörtert wird, itzo dem Blicke wieder in einer Figur anspricht. Das Störende aber, was aus der Zusammenstellung des Ganzen für die Betrachtung eines einzelnen Effectes entstehen mufs, wird dadurch gehoben, dafs die Tafel nicht angeheftet ist, und man das Buch selbst dazu anwenden kann, die störenden Zusammenstellungen zuzudecken.

Der Abhandlung meines Freundes Steffens verdanken wir den Blick in eine Fülle der herrlichsten Erscheinungen in der Natur; und ich würde glauben ein erfreuliches Ziel erreicht zu haben, wenn mein kleines Werk zur ruhigen Ueberschauung aller dieser interessanten Phänomene einiges beyzutragen im Stande gewesen wäre.

P. O. Runge.

So natürlich, ja unumgänglich es scheint, die regelmäfsigen Resultate, welche beym Vermischen färbender Materialien uns in die Augen fallen, an den Theorieen des Lichts, oder der Entstehung der Farben, zu vergleichen und zu prüfen, und eine Lehre, einen wissenschaftlichen Unterricht für den Mahler, von den Theoremen oder Hypothesen herzuleiten, aus welchem demnächst fruchtbare Regeln erwachsen könnten, so ist doch bekannt, wie hülflos den Künstler die aufgestellte Wissenschaft gelassen hat, wenn die bestehenden Verhältnisse farbiger Substanzen Wirkungen erzeugten, die aus der bloſsen Brechung des Lichtstrahles nicht zu erklären waren.

Wenn erwogen wird, wie neben einer richtigen Erkenntnifs der Formen des menschlichen Cörpers, und ihrer Maafsverhältnisse, dem Mahler auch die Einsicht in die Perspectiv vonnöthen ist, wodurch Gröfse und Ort in Hinsicht ihrer Erscheinung den Gestalten bestimmt wird; nicht weniger die Kenntnifs von der Richtung der Lichtstrahlen, so wie ihrer Brechung und Zurückwirkung, damit es möglich werde, die Gegenstände rund, und in einem räumlichen Verhaltnifs erscheinend, darzustellen: so gesellet sich

unmittelbar die Betrachtung hinzu, dafs alle Dinge auch ihre Farben haben, und die Farben in manchen Zusammenstellungen einen angenehmen, in anderen aber einen widrigen Eindruck machen, endlich, dafs dieselben durch Vermischung, entweder andere erzeugen, oder sich auflösen.

Beruhet aber die Wissenschaft der Zeichnung, in welcher sich die Kenntnifs von der Form, der Proportion, von den perspectivischen Verhältnissen, und der Beleuchtung der Gegenstände vereinigen, wesentlich auf Entdeckung der Gesetze, nach welchen die Gegenstände dem Auge sichtbar werden, mit nichten aber auf Erkenntnifs der Körper oder ihrer Formen an und für sich; so möchten wir, wenn unsere Aufmerksamkeit sich nun auf die Farben lenkt, auf ähnliche Weise streben, die Verhältnisse der gegebenen Farben zu einander, sowohl in ihrer Reinheit als nach dem Gesetze wornach ihre Mischungen vorzugehen scheinen, zu erforschen, um die Eindrücke, welche ihre Zusammenstellungen auf uns machten, und die veränderten Erscheinungen, welche aus ihren Mischungen entstehen, bestimmt ausfinden, und jedesmahl mit unserem Material wiedergeben zu können.

Diese Erkenntnifs kann daher angesehen werden als ganz abgesondert von der Wissenschaft, wie durch das Licht die Farben entstehen; indem wir vielmehr die Farbe als eine gegebene ja selbstständige Erscheinung, und in Verhältnissen zum Licht und zur Finsternifs, zu hell und dunkel, zu weifs und schwarz, betrachten und so begreifen möchten. Gelangten wir auf diesem practischen Wege, von einem so entgegengesetzten Standpuncte, endlich auf einerley Resultat mit dem Lehrer der Theorie des Lichts, so würde es nur desto gewinnvoller seyn.

Es ist einleuchtend, dafs alle reinen Farben, unter und von welchen eine Zusammenstellung möglich ist, auch die Gesammtzahl der Elemente aller und jeder Mischungen ausmachen müssen. Dieser Elemente sind fünfe: weifs, schwarz, blau, gelb, roth; aufser welchen nicht möglich ist, sich eine völlig unvermischte Tinctur vorzustellen.

Wir sondern aber weifs und schwarz von den andern drey Farben (welche wir überhaupt nur Farben nennen) aus, und stellen sie in eine verschiedene, den Farben wie entgegengesetzte Classe; weil nämlich weifs und schwarz einen bestimmten Gegensatz (den von hell und dunkel, oder Licht und Finsternifs) nicht nur für sich allein in unserer Vorstellung bezeichnen, sondern auch in ihrer mehreren oder minderen Vermischung sowohl mit den Farben als mit allen farbigen Mischungen, das hellere oder dunklere überhaupt, durch mehr oder weniger weifslich oder schwärzlich, vorstellen: mithin auch als hell und dunkel überhaupt, in einem allgemeinen und andern Verhältnifs zu den Farben stehen, als diese gegen sich unter einander beweisen.

Es haben öfters Bestrebungen, wiewohl nur als Versuche statt gefunden, in einer tabellarischen Form das Verhältnifs aller Mischungen zu einander darzustellen. Die Figur nun, durch welche der ganze Zusammenhang aller Verhältnisse ausgedrückt werden soll, kann nichts willkührliches, sie mufs vielmehr das Verhältnifs selbst seyn, indem solche nothwendig aus der natürlichen Neigung so wie Feindschaft, welche die Elemente zu einander äufsern, hervorgehen mufs.

Wenn wir uns nun die drey Farben, blau, gelb, roth, eine

jede in ihrem völlig reinen Zustande vorstellen; so verlangen wir, dafs das blaue weder von gelb noch von roth den geringsten Zusatz habe; so wie von dem gelben, dafs es nicht im mindesten weder ins blaue noch ins rothe spiele; auch von dem rothen, dafs es weder gelblich noch bläulich schillere. Da nun vielleicht kein vorhandenes Farbenmateriale in der gesetzten völligen Abwesenheit von aller Beymischung da ist; wenigstens aber es der Theorie zukömmt, wenn wir in den vorhandenen Farben noch eine Mischung und Mehrheit erkennen, von solcher zu abstrahiren, und jedes reine Element als eine absolute Einheit anzunehmen, so beweisen diese so gesetzten ganz mischungsfreyen Farbenpuncte eine Analogie mit dem dimensionslosen mathematischen Puncte. Und da die Qualität einer jeden der drey Farben völlig individuell, und gesondert von jeder Qualität der beyden andern ist, ich also die Differenz derselben in gleicher Gröfse setze, so formiren die drey Puncte: blau, gelb, roth, wenn ich die gleiche Differenz durch gleiche Linien ausdrücke, ein gleichseitiges Dreyeck, als den (nicht unbekannten) figürlichen Ausdruck für das Verhältnifs unter diesen drey reinen Naturkräften.

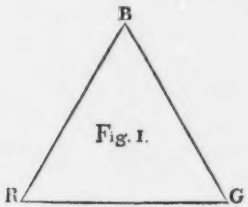


Fig. 1.

Bekannt ist, dafs durch die Vermischung von blauem und gelbem, grün; von gelbem und rothem, orange, und von rothem und blauem, violett erzeugt werden, dafs aber auch, wenn z. B. in grünem das blaue stärker wirkt als gelb, sich das grüne in blau, und wenn gelb stärker darin wirkt, es sich ins gelbe abstufft oder neigt, und sich zuletzt völlig darin verliehrt. Das übereinstimmende ist mit orange der Fall, welches sich in gelb und roth neigt und verliehrt, so wie violett in roth und blau. Diese Beweglichkeit von grün, orange und violett, würde nun im Gegensatz von den drey reinen isolirten Farbenpuncten B. G. R. wenn wir uns diese als gegen einander wirkend vorstellen, als ihre Neigung von einem Puncte zum andern, durch die drey Seiten des Dreyecks ausgedrückt werden.

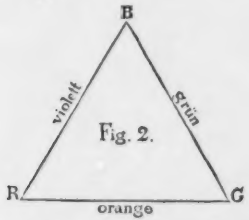
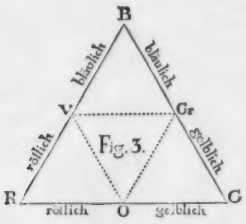


Fig. 2.

Obgleich nun, im Gegensatz von der Einheit jeder der drey Puncte B. G. R. die drey Mischungen: grün, orange, violett, jede eine Mehrheit sind, und in unzählichen Stuffen zwischen je zweyen Farben sich befinden, so wird doch, wenn zum Beyspiel B. und G. in gleicher Kraft zusammen wirken, oder sich vermischen, in dem Mittelpuncte der Linie BG grün ebensowohl

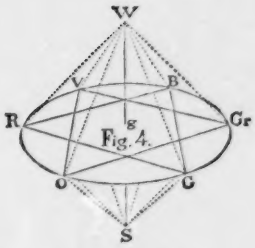
als eine eigene Farbe erscheinen, die zu blau und zu gelb in gleicher Neigung und gleicher Differenz (welche in diesem besondern Verhältnifs Indifferenz wird) steht. Ebenso verhält es sich mit orange, und wiederum mit violett. Weil nun grün, orange und violett in diesen Mittel- oder abstracten Puncten mit B. G. und R. in gleicher Differenz stehen, und auf den Seiten des Dreyecks auch in gleiche Entfernung von denselben zu setzen sind, so werden sie auch in ihrem Verhältnisse unter sich in gleicher Differenz stehen, und ein gleichseitiges Dreyeck formiren, welches in dem ersteren mitten inne läge.



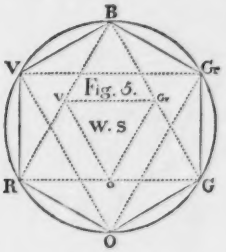
Da aber alle drey reinen Mischungspuncte Gr. O. V. sowohl, als alle sich von Gr. in B. und G. von O. in G. und R. und von V. in R. und in B. neigende Mischungen, nur aus der Zusammenwirkung je zweyer reinen Farben hervorgegangen sind, so sind sie von aller Neigung, zu jeder dritten Farbe sowohl als irgend einer sonstigen Tinctur, völlig frey.

Es ist aber vorher bestimmt worden, dafs alle Farben und reinfarbige Mischungen, zu weifs und schwarz (zu weifs als einer Erhellung und Schwächung, zu schwarz als einer Verdunkelung oder Trübung) in einem allgemeinen Verhältnifs stehen, und der Einwirkung derselben empfänglich sind. Es sind also die drey Puncte Gr. O. V. sowohl, als alle zwischen ihnen und den Puncten B. G. R. liegenden einfachen Mischungen, mit dem Puncte weifs nach der einen, und schwarz nach der anderen Seite, (als drey vollkommenen Gegensätzen) in derselben Differenz, und mithin alle in dieselbe Entfernung von weifs wie von schwarz zu setzen, in welcher die drey Puncte B. G. R. von ebendenselben (nämlich von weifs und von schwarz) stehen; da wir gleiche Differenz unter Naturkräften durch gleiche Linien (Entfernungen) auszudrücken zur Regel angenommen haben.

Diese allgemein gleiche Entfernung aber von zwey verschiedenen Puncten, können wir unter keiner andern Figur uns vorstellen, als wenn wir die Totalität aller reinen Farben und ihrer einfachen Mischungen (nämlich die drey Puncte B. G. R. sowohl, als Gr. O. V. mit ihrer ganzen Neigung in die einfachen Farben,) eine vollkommene Creislinie bildend annehmen; innerhalb welcher die beyden gleichseitigen Dreyecke BGR und GrOV zusammen ein gleichseitiges Sechseck ausmachen, und zu welcher weifs und schwarz, oder die zwey Puncte W. und S. wie aufserhalb der Creisfläche liegende Pole sich verhalten, deren Entfernung von einander WS als eine Linie (Achse) anzunehmen ist, welche durch das Centrum des Creises geht.



Es ist daher das zweyte Dreyeck GrOV eben so grofs wie das erstere BGR anzunehmen, und man wird sich izt die Totalität aller grünen, orangen und violetten Mischungen in ihrer wahren Richtung so vorstellen können, als wenn das Dreyeck GrOV sich um die Achse WS zwischen den Puncten B.G.R. hin und her bewegte, und so den ganzen Creis bildete.



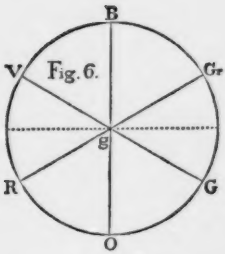
Beyde Dreyecke, oder das vorhin (Fig. 4.) aufgestellte gleichseitige

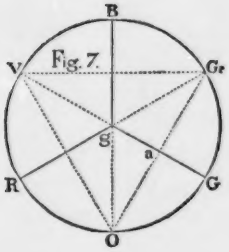
Sechseck, enthalten, in der Folge: blau, grün, gelb, orange, roth, violett, die sogenannten sieben Farben des Regenbogens; wenn man violett in bläuliches und röthliches an beyden Seiten des Regenbogens zertrennt, annimmt. Und so enthält der Übergang und Umfang des ganzen Creises, alle reinfarbigen Mischungen, und die reinen Farben selbst.

Wie grün durch die Vermischung von blau und gelb erzeugt wird, so entsteht durch die Vermischung von weifsem und schwarzem, grau; welches sich in weifslicher und schwärzlicher Neigung auf der Linie zwischen diesen beyden Puncten abstufft, und auf der einen Seite in weifs, wie auf der anderen Seite in schwarz, sich verliehrt. Im Mittel aber, wo die beyden Kräfte in gleicher Stärke gegen einander wirken, wird der Punct seyn, wo dasselbe als ein völlig gleichgültiges grau, in gleicher Differenz und gleicher Neigung zu schwarz wie zu weifs steht; welcher Punct, unserer Configuration gemäfs, eben derselbe ist, auf welchem die Linie WS die Fläche des Farbencreises berührt und schneidet.

In dem Farbencreise sind, wie wir gezeigt haben, die drey abstracten Puncte des grünen, orangen und violetten, welche das Dreyeck GrOV bilden, die Producte von je zweyen reinen Elementarfarben, welche sich in diesen Puncten in gleicher Kraft innigst vereinigt und durchdrungen haben. Wenn wir aber zu dem reinen grün, als dem Producte aus gelb und blau, die dritte Farbe, roth, im geringsten zumischen, so erfahren wir, dafs diese den heitern Schein des grünen blofs zerstört und beschmutzt, ohne solchem einen rothen Schein mitzutheilen. Es wird also grün durch eine stärkere Beymischung von roth, in einen völlig farblosen Schmutz, oder

in grau, aufgelöset; welches nur erst durch noch stärkere Beymischung einen rothen Schein annimmt. Diese Auflösung aller farbigen Erscheinung ist die Folge von der gleich starken Zusammenwirkung aller drey reinen Farben. Denn es werde blau mit orange vermischt, so lösen beyde sich eben sowohl in dasselbe farblose grau auf; so wie auch gelb mit violett. Wie wir uns denn auch ein röthliches grün, ein bläulich orange, oder ein gelblich violett, so wenig vorstellen können, als einen östlichen West, oder einen südlichen Nord. Da nun die drey reinen individuellen Qualitäten B. G. R. wenn sie in gleicher Kraft zusammen wirken, alle Individualität völlig verliehren, und in eine absolute Allgemeinheit aufgelöset werden; die Individualitäten von B. G. R. aber, in allen einfachen Mischungen des ganzen Farbencreises in vollkommener Wirksamkeit erscheinen: so sind diese einfachen Mischungen sowohl, als die drey reinen Farben, in gleicher Differenz mit der absoluten Allgemeinheit des farblosen Punctes; welcher daher, in gleicher Entfernung von jedem Puncte des ganzen Umcreises stehend, der Mittelpunct des Creises ist. In demselben lösen sich auch alle diametral entgegenstehenden Farben und Mischungen auf; indem in jedem Diameter des Creises alle drey reinen Farben gleich wirkend sind. Denn wenn (Fig. 6.) der Punct Gr. näher an G. gerückt, und auf der gegenüber liegenden Seite roth (R.) sich in ein röthliches violett (oder zu B.) neigt, so ist B. ins rothe um eben soviel hineingerückt, als Gr. dem Blauen entzogen wurde.





Zugleich ist hier noch anzumerken, dafs in demselben Verhältnisse des gleichseitigen Dreyeckes, welches B. G. und R. gegen einander beweisen, und wie diese dreye sich im Mittelpuncte auflösen, sich auch alle, in dem ganzen Umkreise, in einem gleichseitigen Dreyeck gegen einander stehenden Mischungen auf dieselbe Weise gegen einander verhalten. Denn Gr. und O. werden sich, da in beyden G. sowohl mit B. als mit R. zu gleichen Theilen wirkt, durch ihre Vermischung in ein gelbliches grau verwandeln, welches sich zu gelb (G.) verhalten wird, wie der Punct a. (Fig. 7.) zu dem Mittelpunct g. Welcher Punct a. eben sowohl das Mittel der Linie Gg ist, als sich daselbst die Qualität G. in der Vermischung von Gr. und O. in doppelter Quantität oder Kraft befunden hat, wie B. und R. jedes einzeln. Es wird also, wenn zu Gr. und O. noch V. hinzukommt, das Gleichgewicht von B. G. und R. wiederhergestellt. Eben so verhält es sich mit jedem gleichseitigen Dreyecke, welches der Peripherie anzulegen

möglich ist; das Product desselben wird immer die totale Auflösung aller farbigen Erscheinung seyn.

Wir schliefsen nun: da weifs (W.) in gleicher Differenz mit jeder der drey Farben B.G.R. und in gleicher Neigung zu allen dreyen stehet, und da schwarz (S.) in gleichem Verhältnifs sich befindet: so sey irgend ein Punct der Neigung beyder Pole zu einander auf der ganzen Linie WS, und unter diesen auch der Mittelpunct g. eben dieser Linie, für sich ebenfalls in gleicher Differenz mit jedem der drey Farbenpuncte B.G.R. und in gleicher Neigung zu allen dreyen zu setzen.

Da ferner die drey Farben B.G.R. in gleicher Differenz mit W. und S. und in gleicher Neigung zu eben diesen stehen; so mufs auch der Mittelpunct g. der Farbenscheibe, in welchem jene dreye ihre Individualitäten durch gleiche Wirksamkeit eingebüfst haben, in gleicher Neigung zu W. wie zu S. und in gleicher Differenz mit eben diesen stehen. Folglich, da diese beyden Puncte g. (der Mittelpunct von W. und S. und der Mittelpunct des Dreyecks BGR) schon mathematisch angesehen in eins zusammenfielen, gehet izt, dafs beyde nur einer und derselbe seyn können, auch aus der gleichen Neigung in demselben zu allen fünf Elementen, durch die gleichmäfsige Wirksamkeit derselben in diesem Puncte, hervor; so wie aus der gleichen Differenz eine vollkommene Indifferenz; in welcher alle individuelle Qualitäten sich aufgelöset haben, und also nur die blofsen Quantitäten ihrer materialen Substanz, in einer Summe übrigbleiben können.

Dieser Punct ist also, da er in gleicher Differenz mit allen fünf Elementen steht, als der allgemeine Mittelpunct von allen anzusehen.

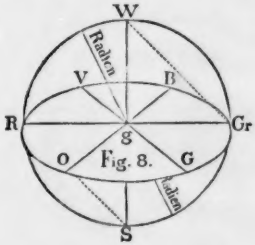


Fig. 8.

Alle Mischungen, welche aus der Neigung irgend eines Punctes von dem ganzen Farbencreise in weifs oder in schwarz hervorgehen, (eine Neigung die allen diesen Puncten gemein ist) werden sich in allmähligen Abstuffungen nach W. und nach S. verliehren; und müssen, (da alle nur das Product je zweyer reiner Farben sind, und sich als solche blofs zu weifs oder zu schwarz neigen) als ganz frey von Zumischung einer dritten Farbe gedacht werden. Sie sind also in jedem Puncte ihrer Neigung in derselben Differenz von dem Mittelpuncte g. als der Zusammenwirkung dreyer Farben, (oder vielmehr als der Nichterscheinung aller Individualität der Elemente, im Gegensatze von der deutlichen Zusammenwirkung und Erscheinung in den ebengedachten Mischungen) und bilden mithin, da die Differenzen aller Puncte ihrer Neigungen (zu W. oder S.) mit dem Mittelpuncte g. Radien ausmachen, lauter in die Pole W. und S. ablaufende Bogen-

linien oder Quadranten. Wodurch denn das ganze Verhältnifs aller fünf Elemente zu einander, durch ihre Differenzen und durch ihre Neigungen, die vollkommene Kugelfigur formirt; deren Oberfläche alle fünf Elemente, und diejenigen Mischungen derselben enthält, welche in freundlicher Neigung der Qualitäten zu einander erzeugt werden; und nach deren Mittelpuncte zu, alle Nüancen der Oberfläche in gleicher Stuffenfolge sich in ein völlig gleichgültiges grau auflösen: in Verhältnissen, wie ferne sie mit gleicher oder ungleicher Wirksamkeit der gesammten Elemente sich berührt haben. So wie überhaupt in jeder Bildung, die Gröfse aus der Differenz, und die Form aus der Neigung der Elemente zu einander, hervorgeht.

Man wird izt, wenn man sich die Farbenkugel (wobey die gedoppelt beygefugte Abbildung, von dem weifsen, wie von dem schwarzen Pole herabgesehen, zur Vergleichung dienen möge) von der Oberfläche bis zum Mittelpuncte in gleichmäfsiger Wirksamkeit durchdrungen vorstellt, die gleichfalls hiebey abgebildeten beyden Scheiben, die eine als einen Durchschnitt im Aequator (als die Farbenscheibe,) die andere aber durch beyde Pole geführt (in der Richtung, dafs im Aequator roth und grün (R. und Gr.) die beyden Endepuncte des Diameters ausmachen) zu erkennen im Stande seyn. Wie ich denn auch nicht zweifle, dafs man nach diesem Schema, sich die auf willkührliche Weise zwölffach eingetheilte Oberfläche leicht als einen völligen Übergang wird denken können.

Leicht ist nun einzusehen, dafs auf gleiche Weise jeder Abschnitt, welcher parallel mit dem Aequator geführt würde, in dem-

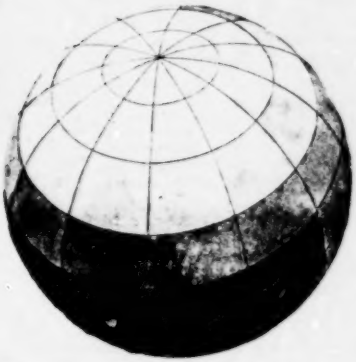
selben Verhältnifs einen schwarzgrauen Mittelpunct zeigen müfste, wie derselbe nach dem schwarzen, so wie einen weifsgrauen, wie er nach dem weifsen Pole hin geschähe.

So würden auch in allen Durchschnitten durch die Pole, welche im Aequator die Richtung eines verschiedenen Diameters zeigten, auf die gleiche Weise sich die Farben beym Zutreffen auf die Linie WS in grau zerstören.

Man wird sich nun eben so wenig irgend eine Nüance, welche, durch Vermischung, aus den fünf Elementen hervorgegangen wäre, denken können, welche nicht in diesem Verhältnifs berührt oder enthalten wäre, als man sich eine andere richtige und vollständige Figur für das Ganze dieses Verhältnisses wird vorstellen können. Und da jede Nüance zugleich in ihr richtiges Verhältnifs, zu allen reinen Elementen wie zu allen Mischungen gestellt ist, so ist diese Kugel als eine Generaltabelle zu betrachten, wodurch derjenige, welcher zu seinem Geschäfte verschiedener Tabellen bedürfte, sich immer wieder in den Zusammenhang des Ganzen aller Farben, zurechtfinden könnte. Wie es denn izt dem Aufmerksamen einleuchten mufs, dafs sich auf einer ebenen Fläche keine Figur zu einer vollständigen Tabelle aller Mischungen finden könne; indem sich das Verhältnifs nur cubisch nachweisen läfst.

Farbenkugel.

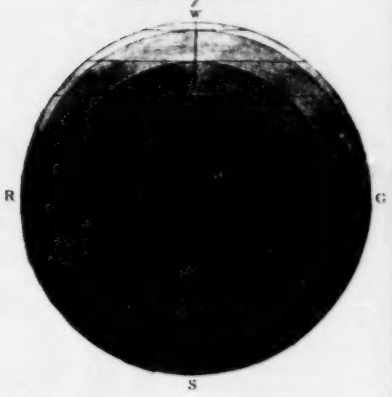
Ansicht des weissen Pols.



Ansicht des schwarzen Pols.

Durchschnitt durch den Aequator.

Durchschnitt durch die beyden Pole.



Anhang.

Ein Versuch, die sinnlichen Eindrücke aus den Zusammenstellungen verschiedener Farben, mit dem vorhin entwickelten Schema zu reimen.

Vorzüglich bey Betrachtung der Scheibe, welche den Durchschnitt der Farbenkugel im Aequator darstellt, und indem man sich erinnert, dafs alle einander auf derselben grade gegenüber liegenden Farben, als Kräfte anzunehmen sind, welche einander entgegenstehen, und sich durch ihre Vermischung zerstören in grau, wird man bemerken müssen, dafs, wenn man diese sich entgegengesetzten Farben auf einer Fläche neben einander hinstellte, solche eben daher die allerlebhaftesten Contraste bilden werden. Zugleich aber macht diese Gegeneinanderstellung einen sehr angenehmen Eindruck. Man vergleiche auf unserer beygelegten Farbentafel Fig. 1. blau mit orange, 2. gelb mit violett, 3. roth mit grün.

2.

Der Eindruck aber wird sehr verschieden, wenn man wie Fig. 4. blau mit gelb, 5. gelb mit roth, und 6. roth mit blau, zusammenstellt. Diese Zusammenstellung wird das Auge mehr reizen und auffordern, als demselben Vergnügen gewähren.

3.

Würde man nun roth mit violett, violett mit blau u. s. w. paaren, oder die Farben alle so neben einander stellen, wie sie an der Scheibe (im Farbencreise, oder auch im Regenbogen) auf einander folgen, (Fig. 7.)

so entsteht, auch bey der schönsten Lebhaftigkeit der Farbe, eine Eintönigkeit.

4.

Die erstere Zusammenstellung, von entgegengesetzten Farben, ist harmonisch zu nennen.

5.

Die zweyte Zusammenstellung, von den drey reinen Farben, disharmonisch.

6.

Die dritte Zusammenstellung, von den Farben in der Folge welche sich an der Farbenscheibe, oder im Regenbogen befindet, monoton.

7.

In dem ersten Falle mufs eine Beziehung liegen auf das, mit welchem alle Farben in Beziehung stehen; und diese Beziehung zweyer Farben, auf das eine zu welchem das Verhältnifs allen gemein ist, ist die Harmonie.

8.

Im zweyten Fall mufs eine individuelle Wirksamkeit von zwey völlig verschiedenen Kräften auf einander statt finden; welches Disharmonie ist.

9.

Und im dritten Falle müssen blofs die beyden neben einander gestellten Farben mit einander in Beziehung stehen, ohne die allgemeine Beziehung; welches Monotonie ist.

10.

Wenn man drey Farben oder gefärbte Felder, so auf einander folgen

läfst, wie Fig. 8. blau, grau, roth; so ist grau als ein Zwischensatz zu betrachten, welcher die beyden Gegensätze blau und roth verbindet, und beruhigt; indem grau der Punct ist, zu welchem alle Farben des ganzen Creises in gleicher Beziehung stehen.

11.

Wenn man aber, wie Fig. 9. blau, gelb, roth auf einander folgen läfst, so steht gelb, als Zwischensatz oder Verbindung betrachtet, eben so isolirt in seiner individuellen Wirksamkeit, als blau und roth. Ja man möchte sagen, eine jede von diesen drey Kräften sucht den Uebergang, durch welchen sie sich mit der benachbarten verbinden möchte; der Streit wird also nur vermehrt, und es bleibt ein disharmonischer Effect.

12.

Und wenn man die Folge Fig. 10. von blau, violett, roth, hinstellt, so bezieht sich zwar blau, wie auch roth, auf den Zwischensatz, indem violett beyde in sich vereinigt. Allein violett ist nur der Beziehungspunct dieser beyden, nicht aller übrigen Farben, und zieht solche, anstatt den allgemeinen Beziehungspunct ahnden zu lassen, blofs in sich zusammen; daher ist die Wirkung monoton.

13.

Man erinnere sich, dafs zwey neben einander gestellte Farben, wenn sie vermischt werden, entweder feindselig auf einander wirken, oder sich freundschaftlich zu einander neigen; oder drittens, sie vereinigen sich productiv, und verlieren sich beyde in ihrem Producte.

14.

Das erste ist der Fall mit roth und grün, welche sich durch ihre Vereinigung vernichten in grau.

15.

Das zweyte mit roth und orange, welche sich in einander ziehen und neigen.

16.

Das dritte mit roth und gelb, welche durch ihre Vermischung orange erzeugen, und in demselben ihre Individualitäten vereinigen.

17.

Durch einen Zwischensatz nun von grau, da es der Gegensatz aller Individualität, und die eigentliche Allgemeinheit ist, wird insoferne eine harmonische Verbindung zu wege gebracht werden, da die Individualität einer jeden reinen Farbe oder Mischung mit derselben im Contraste stehet; die Individualität also stärker und beruhigter hervortritt, und zugleich doch alle in gleicher Beziehung zur Allgemeinheit stehen.

18.

Wenn man hingegen roth mit blau durch violett verbindet, so erscheint beydes, roth wie blau, nur als die beyden Seiten des violetten, indem ja roth wie blau, mit violett nicht blofs wie mit grau in Beziehung stehen, sondern im violetten vereint wirksam sind, und auch so erscheinen. Roth und blau werden also durch die Zwischenstellung von violett an ihrer individuellen Erscheinung und Kraft einbüfsen.

19.

Ein jeder wird die Bemerkung gemacht haben, dafs zwey hart an einander abschneidende Farbenflächen, wenn wir sie aus einiger Entfernung ansehen, auf der Gränze etwas in einander fliefsen. Am besten wird man diese Erfahrung sich zu eigen machen bey Mosaicbildern, oder gewirkten Tapeten, wo die Mischungen durch neben einander isolirt stehende Puncte oder Linien hervorgebracht werden, die durch Entfernung in einander fliefsen. (Ob dieses nun durch die zwischentretende Luft geschieht, oder dadurch, dafs die von den verschiedenen Farben in unser Auge dringenden Strahlen, sich in demselben creuzen, davon ist hier die Rede nicht.)

20.

Durch dieses Ineinanderfliefsen aber entsteht ein Zwischensatz von selbst; und leicht ist einzusehen, dafs wenn ein blaues Feld an einem gelben abschneidet, sich durch das Ineinanderfliefsen auf der Gränze ein grüner Rand zeigen wird.

21.

Stellte man nun grün und roth zusammen, so wird grau auf der Gränze bemerkbar werden. (Man kann dieses am deutlichsten darthun, wenn die Flächen sich in Winkeln gegen einander neigen, so dafs die eine Farbe an die andere reflectiret. Wenn ein Gewand grün und roth changeant ist, und die beleuchteten Stellen etwa alle roth erscheinen, die Schatten aber grün, so wird die eine erleuchtete Falte in dem Schatten der andern graue Reflexe zu wege bringen.)

22.

Da nun grau, welches sich zwischen roth und grün zeigt, keine Individualität, sondern die allgemeine Auflösung entgegengesetzter Kräfte ist, so liegt in dem Streite zweyer entgegengesetzten Farben schon von selbst die Harmonie, nämlich die Beziehung auf die Allgemeinheit.

23.

Hingegen der zwischen blau und gelb eintretende grüne Uebergang, stört, als eine neue Individualität, die Wirkung des blauen wie des gelben, indem die ganze Individualität derselben für ihr Product in Anspruch genommen wird. Es mufs also, da grün (auf welches gelb und blau mit ihrer ganzen Kraft dringen) nicht bestimmt erscheint, eine Unruhe in den beyden reinen Farben nothwendig erfolgen; und die Unruhe in dieser Zusammenstellung ist wirklich eine Dissonanz, welche durch einen bestimmten Zwischensatz aufzulösen ist. (Auch hat man, im Gefühl dieses Verhältnisses, eine solche disharmonische Zusammenstellung immer gewählt, wo das Auge mehr gereizt und aufmerksam gemacht, als vergnügt werden sollte, z. B. bey Monturen, Flaggen, Wappen, Spielcharten u. s. w.)

24.

Ueberlegt man, dafs alle Farben, welche vermischt sich in ein völliges grau auflösen, einen lebhaften und harmonischen Contrast bilden; dafs die reinen Farben durch ihre Zusammenstellung, als eine Dissonanz das Auge reizen; die monotonen Uebergänge im Regenbogen den Sinn am ruhigsten lassen; so wird man sich vorstellen können, dafs eine verständig gewählte Zusammenstellung von lauter brillanten Farben, ohne dafs es nöthig wäre

die Folge derselben durch graue und schmutzige zu unterbrechen, wegen eben dieser Eigenschaften geschickt ist, in die Bedeutsamkeit und den Eindruck eines Kunstwerks einzugreifen; wie die Töne der Music in den Sinn und den Geist eines Gedichts.

25.

So wie man die Gröfse der harmonischen Contraste auch noch durch eine Neigung beyder Theile, des einen ins dunkle, des andern ins helle vermehren kann, und solche dennoch immer in Beziehung auf den Mittelpunct (grau) bey ihrer Wirkung auf einander bleiben, so giebt es auch in diesen Contrasten Uebergänge, wo die Beziehung auf den Mittelpunct sich in irgend eine Farbe neigt. Wie Fig. 11. orange mit grün; oder 12. mit violett; oder auch 13. violett mit grün: indem orange mit grün vermischt ein gelbliches grau geben würde; orange mit violett ein röthliches; und violett mit grün ein bläuliches. Wie durch die siebente Figur bey der Construction der Farbenkugel bewiesen wurde.

26.

Wenn man nun zwey reine Farben durch einen grauen Zwischensatz gewissermaafsen verbindet oder beruhiget, indem dieser als das allgemeine der Farbe mit der Individualität jener im Contrast stehet, und sie also in ihrer ganzen Wirksamkeit erhält; so füllt der Zwischensatz zwar eine Lücke aus, und trennt die beyden Farben; bringt aber keine eigentliche harmonische Verbindung zu stande, da in ihm die Individualität völlig aufgehoben ist, also auch alle active Erscheinung.

27.

Hingegen, weil orange und grün bey einander einen harmonischen Contrast bilden, so wird man in der Folge Fig. 14. von blau, orange, grün, roth, zwey reine Farben durch den Zwischensatz von einem harmonischen Contraste (orange und grün) mit einander zu eigentlicher Harmonie verbinden können, wenn grün neben roth, und orange neben blau zu stehen kommt. Dieser Accord enthält die volle individuelle Wirksamkeit der drey Farben; die Dissonanz ist aufgelöset, und die Eintönigkeit vermieden. Dasselbe erfolgt, wenn Fig. 15. gelb, violett, orange, blau; und Fig. 16. roth, grün, violett, gelb, abwechseln.

28.

Wenn man bey Betrachtung dieser drey Folgen, auf die siebente Figur zur Construction der Farbenkugel zurückgeht, wird man nicht ohne Vergnügen gewahr werden, wie die Ordnung in welcher hier je zwey Farben und zwey Mischungen stehen, ein regelmäfsiges Resultat aus dem gesammten Verhältnifs auf der Scheibe ist. Denn wir haben hier zwey reine Farben, (z. B. Fig. 14. blau und roth) und der Contrast durch welchen diese verbunden sind (orange und grün) erweckt die Ahndung der dritten. Es würde aus der Vermischung von orange und grün ein gelbliches grau (d. h. die Neigung des allgemeinen Mittelpunctes zur dritten Farbe, gelb) entstehen; und so läfst auch der blofse Anblick uns auf gelb, als den gemeinschaftlichen Character von orange und grün verfallen.

29.

Wer da weifs, wie Dissonanz, Harmonie, und Monotonie, in einem

Kunstwerk dahin gehören, wo sie durch den Sinn der Composition erforderlich sind, der wird es diesen wenigen Bemerkungen ansehen, dafs ich durch dieselben nur einen Anknüpfungspunct suchte, um zu zeigen, wie die nothwendige Construction der Farbenkugel, dieses und noch viele andere Verhältnisse an die Hand giebt. So wie die scheinbare Trivialität solcher Bemerkungen, nur bey der Prätension bestehen könnte, als sollte hier eine vollständige Theorie der mahlerischen Harmonie gegeben werden; welches doch so wenig der Fall ist, als ich meinen Aufsatz überhaupt für eine neue Farbentheorie auszugeben gemeynt bin.

Da die Kugel aber die nothwendige Figur ist, welche die Construction des Verhältnisses der fünf materiellen Elemente: weifs, schwarz, blau, gelb, roth, zu einander, umfasst, so möchten sich durch diese gefundene Figur, in der Folge vielleicht die reinen Einsichten in die innere Natur dieser Erscheinung bestimmter ausdrücken lassen.

Ueber die Bedeutung der Farben in der Natur.

Von Hrn. Prof. Steffens.

In den Farben spielt der zarteste Geist der Natur, und indem sie hier leicht aufgetragen, leicht wechselnd, mannichfaltig spielend, dort festgehalten, gleichsam erstarrt erscheinen, zeigen sie, im Lebendigen wie im Todten, bestimmte Richtungen und wechselnde Spiele eines höhern Lebens, das wir zwar schauen, aber kaum in den schnellen Wendungen des vielfachen Wechsels verfolgen können. Was sich dem gröbern Sinne als ein Getrenntes zeigt, wird durch die Uebereinstimmung der Farben in eine höhere Einheit aufgenommen, und was Eins zu seyn scheint, tritt, durch schnellen Wechsel, reizende Uebergänge der Farben, in einem zarten Leben, sich lebendig spielend entgegen.

Schon frühe ahndete man die innige Verwandtschaft der Farben mit dem Lichte, und, wenn es uns klar geworden ist, dafs die schaffende und geistige Thätigkeit der Erde sich keinesweges in sinnlosen und verworrenen Productionen darstellt, so liegt uns die Ansicht nahe, dafs sich das Licht in den Farben am reinsten spiegelt, wie die Seele in ihren Gedanken, und dafs sie die heitersten und geistigsten Aeufserungen grofser und tiefer Naturideen

seyn mögen. Denn, wie in den Tönen sich eine innere Welt, voll Uebereinstimmung und Leben entfaltet, in welche alle Formen des Daseyns aufgelöst und dem innern Sinn wieder erzeugt werden, so scheint auch dem Gesicht eine höhere und geistigere Ansicht aller Verhältnisse des Daseyns mit den Farben eröfnet zu seyn. Nur dafs die Töne, auch wo die bestimmte Richtung mit der Sprache verschwindet, und sie sich wechselnd, einander innig ergreifend, in die unendliche Melodie verlieren, sich in das Gefühl ganz auflösen, und uns so mit unserm innersten, eigensten Daseyn inniger verwandt dünken; während das Schauen sich in die Unendlichkeit der Welt verliert, und der Mittelpunct der Harmonie der Farben aus den innersten Tiefen der ganzen Schöpfung zu entspringen scheint. So erscheinen uns die Töne zwar nicht begreiflicher, aber näher, die Farben zwar nicht fremder, aber entfernter.

Mit der Sprache keimt Verwirrung mancherley Art. Die Sprachen trennen sich selbst unter sich und in sich, Begriffe stehen streitend gegen Begriffe auf, und wechselseitige Zerstörung und Widerspruch scheinen dem Blicke die höhere Einheit des Lebens zu verbergen. Aber über der Sprache steht, als der innere Geist derselben, die Musik, in welcher die Töne, wie heitere, jugendliche Geister, im frischen Kampf sich inniger verbinden, Krieg und Frieden sich ewig vermählen, ein jeder die übrigen ergreift, das Schwerste, seiner Natur gemäfs, leicht nimmt, das Heiligste spielend verschenkt und tändelnd wieder erwirbt. So die Farben in der Natur. Während die Dinge sich bekämpfend und zerstörend entgegentreten, scheinen sie im lichten Tanze die Zerstörung selbst zu feyern. Nicht mit dem Leben allein verbinden

sie sich; aus der Verwüstung, aus dem Zerfallen treten sie scherzend hervor, und ein leichtes, buntes, lebendiges Farbenspiel scheint oft das heitere Grablied des Unterganges zu seyn.

Und doch waltet in diesem freyen, leichten Leben der Farben und Töne ein strenges Gesetz, wie überall das Gesetz am reinsten hervortritt, wo die Freyheit am frischesten und fröhlichsten gedeiht.

Dieses Gesetz in seinen Hauptmomenten zu ergreifen, ist das Geschäft der Naturforscher. Leider schien es mehr die Absicht es zu erklären, als es in seiner Darstellung einfach zu erkennen. Und dieses Schädliche hat jede Erklärung, welche als ein Anknüpfungspunct an ein Aeufseres, aus welchem das Erforschte, selbst seinem Wesen nach entspringen soll, sich zu ihm wie eine Wirkung zu ihrer Ursache verhaltend, alle lebendige Eigenthümlichkeit des Erklärten aufhebend, es in einen Schatten eines andern verwandelt, dafs sie uns mit dem nichtigen Besitz eines blofs erträumten, wunderbar zu täuschen vermag. Obgleich die Naturforscher, wie alle Menschen, wenn man verjährte Vorurtheile angreift, in Zorn zu gerathen pflegen — und bey derjenigen Ansicht die der herrschenden Erklärung der Farben widerspricht nicht mit Unrecht, indem sie die nicht zu berechnenden Folgen, durch ein richtiges Gefühl geleitet, zu ahnden scheinen — so wird es dem Unbefangenen doch immer klar bleiben, dafs Newtons Erklärung der Entstehung der Farben, durch die blinde Annahme und feste Anhänglichkeit an dieselbe, als an eine reine, untrügliche Naturthat, einen schädlichen Einfluſs auf die Wissenschaft geäufsert hat. Goethen verdanken wir bekanntlich die Ansicht, die uns einen lebendigen Gegensatz in den Farben erkennen liefs. Es liefs

sich voraussehen, dafs die Naturforscher, die die lebendigen, zarten Verhältnisse der Farben in einer engen Erklärung zu fesseln gewufst hatten, auch die Thatsachen, die Goethe aufstellte, zu erklären wissen würden. Denn das Eigene hat die Erklärung, wie der alles auf Verhältnisse des Erscheinenden reducirende Verstand im Leben und Handeln überhaupt, dafs sie alles mit leichter Mühe, das höhere Problem nicht ahndend, in ihren Kreis hineinzuziehen, das Fremde aber durch leichte Handgriffe zu sublimiren, und so zu entfernen weifs. Wir überlassen dem Stifter der neuen Ansicht, der sie wohl allein in ihrer ganzen Fülle durchschauet hat, diese weiter und in allen ihren Zweigen erläuternd auszuführen, so wie die herrschende scharf prüfend zu widerlegen, und wenden uns zu den Bemühungen des Freundes, die wir mit eignen Betrachtungen zu begleiten entschlossen sind.

Am reinsten erkennen wir ohne Zweifel das Gesetz der Farben in der Kunst. Denn in der ordnenden und schaffenden Seele des Künstlers mufs das Gesetz der Harmonie der Farben heimisch seyn und bestimmend hervortreten. In der Kunst sehen wir daher am deutlichsten, was sich sucht und flieht, was sich widerstrebt und versteht, was sich aufhebt und wechselseitig unterstützt. Denn mit ihrer ganzen Naturbedeutung tritt die Farbe in der Kunst auf, und der tiefe Eindruck, den ein wohlgewähltes Colorit auf uns macht, entsteht daher, weil die Sprache der Natur in eine Sprache der Liebe verwandelt wird, ohne dafs jene ursprüngliche, tiefe Naturbedeutung verschwindet. Aber eben weil in der Kunst die höhern Verhältnisse der Farben am reinsten hervortreten, wird sie nothwendig die Lehrerin der Naturforscher, die sich an der reinsten Darstellung des Eigenthümlichen

am meisten ergötzen, und durch diese am vorzüglichsten zur Untersuchung gereizt werden. Die Bemühungen eines denkenden Künstlers können uns daher keinesweges gleichgültig seyn, und sie müssen uns um so wichtiger erscheinen, je mehr er sich vor der herrschenden Richtung der Naturwissenschaft bewahrt, und je reiner und unbefangener er sich an den eigenthümlichen Standpunct seiner Kunst festgehalten hat.

Wer in diesem Sinne Naturforscher ist, dem werden die Bemühungen unsers Freundes, nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Wissenschaft sehr wichtig erscheinen. Denn eben die unbefangene Art der Darstellung, die nichts zu erklären, nur einfach zu ordnen sucht, die nirgends über ihre Grenze geht, die innere Fülle des Eigenthümlichen aber wohl zu schätzen weifs, hat eine grofse Klarheit und Strenge in dem Ganzen hervorgebracht, so dafs sich alles wechselseitig trägt und unterstützt. Auch die Eigenthümlichkeit der Ansicht und der Darstellung wird ihm niemand ableugnen können. Aus keiner der bekannten Ansichten der Farben ist diese entstanden, und selbst Goethe's Beyträge, die zwar durch sie sehr bestätigt werden, haben nur geringen Antheil an der Richtung seiner Betrachtung. Eben so wenig wird man seine Bemühungen mit Leonardo da Vinci's, Schäfer's, Schiffermüller's, Lambert's, Mayer's oder Lichtenberg's zusammenstellen, oder durch diese als überflüssig ansehen. Merkwürdig ist es aber, dafs die Darstellung unseres Freundes, was wir, obgleich unbekannt mit Goethe's ferneren Bemühungen, wissen, mit diesen aufs genaueste übereinstimmt. Man glaube nicht, dafs er alles gegeben hat, was er zu geben vermochte. Wir selbst sind, theils durch mündliche, theils durch schriftliche

Mittheilungen im Besitz mancher Erläuterungen und höherer Ansichten, die dasjenige, was hier einfach dargestellt ist, an das Höchste und Tiefste der Kunst anknüpfen, und sich an seine gröfseren und vielseitigeren Bemühungen bedeutungsvoll anschliefsen.

Indem wir uns aber entschlossen haben, die Darstellungen des Freundes mit einigen Betrachtungen zu begleiten, dünkt es uns am schicklichsten, was er auf seine Weise gefunden hat, durch eine Untersuchung auf unserm Wege zu bewähren; was uns um so leichter wird, indem eine ähnliche Ansicht uns lange, durch die Natur uns aufgedrungen, leitete, so dafs dasjenige, was wir auf ganz verschiedenem Wege gefunden, ohne unsere Bemühungen wechselseitig zu kennen, in einem gemeinsamen Mittelpunct die nehmliche Deutung annimmt.

Bey der Ausführung unseres Vorhabens zeigten sich indessen bedeutende Schwierigkeiten, und manches, was uns die Ahndung zu versprechen schien, wollte uns die wirkliche Untersuchung keinesweges gewähren. Wir bekennen daher, dafs wir nur weniges zu leisten vermögen. Unsere Absicht war nehmlich, der Bedeutung der Farben in der Natur, dem Zusammenfallen derselben mit eigenthümlichen Functionen nachzuspüren. Obgleich nun, was wir durch eine einfache Darstellung der Thatsachen zu geben im Stande sind, mit der Ansicht unsers Freundes auf eine überraschende Weise übereinstimmt, so dürfen wir uns doch keinesweges rühmen, den Gegenstand erschöpft, ja nur die erste sichere Grundlage mehr als angedeutet zu haben. Was wir hier zum Voraus erinnern müssen, damit man uns nicht beschuldige, dafs wir einen so wichtigen Gegenstand leichtsinnig behandelt, oder wol gar die Gröfse des Themas verkannt haben.

Zuerst wird sich die Untersuchung zur Betrachtung des Weifsen und Schwarzen wenden müssen, um, so viel möglich, die Bedeutung derselben zu erforschen. Denn wenn gleich beyde nicht eigentlich Farben genannt werden können, so erscheint dieser Gegensatz doch als der gemeinschaftliche Träger der sich lebendig bewegenden und entgegengesetzten Farben. Nun fällt es einem jeden auf, dafs die weifse Farbe mit dem Hellen, die schwarze aber mit dem Finstern in einer genauen Verbindung steht, und wenn man auch weifs und hell, schwarz und dunkel, nicht als dasselbe betrachten kann, so ist der Unterschied doch nur darin zu suchen, dafs das Helle und Finstere mehr allgemein, das Weifse und das Schwarze aber an bestimmten Körpern fixirt ist, so dafs das Weifse, als der an den Körpern fixirte Tag, das Schwarze aber, als die auf die nehmliche Weise fixirte Nacht angesehen werden kann.

Der Tag aber zeigt sich, bey der allgemeinsten Betrachtung, als das Sondernde der Erde. Der Planet lebt dann nur in sich. Für die Betrachtung — die mit dem Leben eins ist — schwinden die allgemeinern Verhältnisse zum Universo, und wie die Erde im Ganzen gesondert ist, sondert sich auch alles auf ihr. Die besondern Körper treten, als solche, gegen einander, das lebendige tritt, in sich lebend, energischer hervor. Die Nacht aber ist das Hervortreten allgemeinerer Verhältnisse, die Erde verliert sich in die Unendlichkeit des Universums, das Leben tritt, im Ganzen, zurück, und die gesonderten Körper deckt die allgemeine vereinigende Finsternifs. Aehnliche Verhältnisse nun lassen sich beym Weifsen und Schwarzen aufweisen.

Der Verbrennungsprocefs ist das Sondernde der Erde, alle verbrennlichen Körper aber können als solche angesehen werden, die, mehr dem Allgemeinen angehörig, für jede Sonderung empfänglich sind. Die Naturforscher haben gelernt jenen Sonderungsprocefs auch in seinen zarteren Regungen zu verfolgen, und wir wissen, dafs der Sauerstoff der Chemiker eine solche Richtung des Körperlichen angiebt, die so durchaus in die Gewalt der sondernden Thätigkeit versunken ist, dafs er, in der Erscheinung, für das Princip derselben gelten kann. Den ihm entgegen gesetzten Wasserstoff kann man, aus einem ähnlichen Grunde, als das Princip der Verallgemeinerung betrachten.

Die Veränderung eines Körpers, durch welche er, mehr oder weniger energisch, von der Richtung des Sauerstoffs, (die Oxydation), oder die ihr entgegengesetzte, durch welche er von der Richtung des Wasserstoffs ergriffen wird, (die Hydrogenisation), kann auf eine universellere Weise, als blofs äufserlicher Gegensatz, gleichsam als todt, und auf eine individuellere Weise, als lebendig, betrachtet werden. Nun ist unsere Behauptung, dafs das Weifse, Graue und Schwarze die ersten universellern Veränderungen, das Rothe, Gelbe und Blaue die zweyten individuellern geben, so dafs das Weifse und Schwarze sich zu den eigentlichen Farben wie die anorganische Natur zur organischen verhält, und eben daher die allgemeinen Träger derselben sind, welches wir erstlich von dem Weifsen und Schwarzen uns zu beweisen bemühen werden.

Die Metalle, die in beyden Richtungen bewegt werden können, sehen wir mit einer herrschenden grauen Farbe, denn selbst, wo in der Metallreihe

sich das Farbenbild zu regen anfängt, indem nehmlich das Kupfer, als ein contrahirtes und mehr gesondertes Metall, roth erscheint, das Bley, als ein expandirtes und mehr universelles, blau, und das in der Mitte stehende Gold, gelb, ist die Farbe doch nur bey dem letztern vollkommen rein, und vermag sich bey den übrigen aus dem herrschenden schmutzigen Grau nicht heraus zu arbeiten.

Sobald aber die Metalle in irgend einer Richtung der Sonderung oder Verallgemeinerung gefangen sind, so sehen wir sie sich in Farben mancherley Art verlieren, und zwar vor allem auf der Seite der Oxydation, weil diese häufiger, wechselnder, energischer hervortritt.

Nun ist in der That die herrschende Farbe derjenigen Metalle die in die Gewalt der universellern Richtung gerathen, die schwarze, wie uns die galvanischen Versuche lehren. Alle sogenannten Hydrures des Silbers, des Bleyes, des Kupfers u. s. w. die bekannt sind, sind schwarz. Auch der Schwefel, der, wie die Metalle, in beyden Richtungen der Oxydation und Hydrogenisation beweglich ist, erscheint, mit Wasserstoff verbunden, schwarz. Hierher können wir nun auch die schwarzen schwefelhaltigen Niederschläge der Metalle rechnen, die hydrogener Natur sind, als: das schwarze schwefelhaltige Quecksilber, oder der mineralische Mohr, das schwarze schwefelhaltige Kupfer, das durch schwefelwasserstoffhaltiges Kali gefallt worden, das eben so gefärbte schwefelhaltige Eisen, auf die nehmliche Weise gefallt, ferner das schwarze schwefelhaltige Bley und Nickel, endlich mit grofser Wahrscheinlichkeit die schwarzen Schwefelverbindungen des Wismuth und Kobalt, wenn gleich die Natur dieser Verbindungen, wie die

des gelben schwefelhaltigen Urans, und des grünen denselben Stoff enthaltenden Titans, weniger bekannt sind.

Die erste allgemeine Anlage zur Oxydation aber ist mit einer weifsen, oder wenigstens hellen Farbe verbunden, wie die Beobachtung uns lehrt, wo es uns erlaubt ist sie zu betrachten. Bey den edeln Metallen nehmlich, die einer jeden Richtung widerstreben, indem in ihnen die Neigung sich in der eigensten Gestalt zu behaupten am stärksten ist, tritt die künstliche Anstrengung, durch heftig erhöhte Temperatur zu gewaltsam hervor, als dafs es uns erlaubt seyn sollte, die erste Anregung zu fixiren. Untersuchen wir aber die übrigen Metalle, so finden wir einige von der Art, dafs die erste Anregung der Oxydation von weifser oder wenigstens heller Farbe ist, welche Farbe in der Atmosphäre in eine dunklere verwandelt wird. So ist die leiseste Oxydation des Kupfers, die die Kunst darzustellen vermag, mit einer hellen Orangefarbe verbunden, die sich nachher in eine blaugrüne oder dunkle verändert. Die leisen Anregungen zur Oxydation des Eisens, die sich in der galvanischen Säule zeigen, beweisen, dafs Chenevix Recht hat, wenn er vermuthet, dafs die erste Farbe die weifse ist, auf welche die grüne und endlich die schwarze folgt. Das Kobalt wird, wenn es rothglühend der Wirkung der Luft ausgesetzt wird, erst hell blau, dann immer dunkler, endlich schwarz, das Magnesium aber, welches sich in der Luft sehr leicht verändert, erst grau, dann dunkelviolett, braun, und endlich schwarz.

Durch die Verbindung mit Säuren treten bey vielen Metallen bewegliche Momente hervor, wo das Zusammenfallen der Oxydation mit der weifsen Farbe auffallend und auch keinesweges den Naturforschern entgangen

ist, aber diese Beyspiele sind auch vorzüglich erläuternd für die Veränderung der hellen Metalloxyde. Das phosphorsaure und blausaure Eisen bilden weifse Niederschläge, die in der Luft blau werden, salpetersaures Silber ist grau und wird in der Luft schwarz, salzsaures Silber (Hornsilber) ist weifs und unterliegt der nehmlichen Veränderung. Von diesem letztern wissen wir, dafs diese Veränderung nicht unter jeder Bedingung, sondern nur im Hellen statt findet. Dasselbe gilt sicher von allen dunkler werdenden Metalloxyden. Sonderbar genug sind die Naturforscher auf diesen Umstand bey den übrigen Oxyden nicht aufmerksam gewesen, nur der genau beobachtende Scheele bemerkt, dafs das gelbgrünliche Oxyd des Silbers im Lichte schwarz wird. Aber die hervortretende Schwärze ist eine Hydrogenisation, die das Licht in allen beweglichen Körpern hervorruft. So in den Blättern der Pflanzen, in der übersauren Salzsäure, in den lebendigeren hellen Metalloxyden und metallischen Salzen. Der Tag widerstrebt einer jeden Oxydation, wo sie nicht in Erstarrung übergegangen ist, oder wo sie nicht einen eignen innern Heerd gefunden hat — der innerlich aufgegangene Tag — wie im thierischen Leben.

Aber Buchholz's und Ritter's Versuche beweisen, dafs jene Hydrogenisation und Verfinsterung mit fortschreitender Oxydation in dem nehmlichen Körper statt findet. Denn, wenn sie das salpetersaure oder salzsaure Silber dem Sonnenlichte aussetzten, ward die ganze Masse keinesweges schwarz; vielmehr, indem die Oberfläche schwarz ward, erhielt sich die unter derselben liegende Fläche grau oder weifs, ja, wenn sie beym salzsauren Silber schon grau war, ward die weifse Farbe wieder hervorgerufen. Man

denke sich, was hier als Farben-Gegensatz äufserlich geschauet werden kann, noch unendlich tiefer gehend, und man wird einsehen, wie, bey den obenerwähnten dunkler werdenden Metalloxyden selbst die innerliche fortschreitende Oxydation mit einer äufserlich gegen das Licht gekehrten entgegengesetzten Function verbunden seyn kann. Indessen ist es kaum von irgend einem Metalloxyd bewiesen, dafs es, während es dunkler ward, an Oxydation zunahm, das Braunsteinoxyd ausgenommen. Aber dieses zeigt auch so viele heterogene Erscheinungen, eine solche Neigung sich zu reduciren, ja selbst in eine merkwürdige höchst bewegliche Spannung der Hydrogenisation zu treten (als Chamaeleon), dafs es in dieser Rücksicht, unserer Ansicht nach, doppelt belehrend wird.

In einigen Fällen scheint bey den Metallen der erste hellere Moment der Oxydation schnell verschwindend und kaum bemerkbar. So läuft das Quecksilber in der Luft schwarz an, und erhält durch Schütteln die nehmliche Farbe. Zink, so merkwürdig durch die Begierde mit der es der Richtung der Oxydation entgegeneilt, wird ebenfalls schwarz, und das Wismuth läuft blau, oder eigentlich vielfärbig an. Doch sind diese Fälle selten, und wir zweifeln nicht, dafs man auch bey ihnen den hellen Moment keimender Oxydation bey genauerer Beobachtung wird entdecken können.

Desto häufiger sind diejenigen Metalle, die diesen Moment fest halten. So läuft das Zinn graulich weifs an, das Bley wird an der Luft grau, dann weifs; Antimonium, Tellurium und Arsenik verflüchtigen sich als weifse Oxyde. Die übrigen Metalle, Wolfram, Molybdän, Uranium und Chromium sind in Rücksicht ihrer ersten, beweglichern Oxydationsregungen zu unbekannt, als dafs wir von ihnen etwas erwähnen könnten.

Zwischen diesem Weifs der Oxydation und dem Schwarz der Hydrogenisation brechen nun die lebendigern Farben der Oxyde hervor. Diejenigen Metalle, die dem Mittelpunct der Metallität näher liegen, suchen mit der respectiven Intensität ihrer ursprünglichen Natur, ihre eigenthümliche Art zu behaupten, daher rufen sie, wenn sie der Gewalt der Oxydation zu unterliegen befürchten, die entgegengesetzte Richtung hervor, und zwischen beyden spielen die mannichfaltigen Farben des Eisens, Kupfers, Kobalts, Bleyes u. s. w. Diejenigen Metalle dahingegen, die von dem Mittelpunct der Metallität entfernter sind, und daher von der Richtung der Oxydation stärker ergriffen werden, bleiben entweder weifs, wie Antimonium, Tellurium, Arsenik, oder sie erblassen nach einem kurzen, durch wechselnde Farben angedeuteten Leben. So ist das Wolframmetall erst schwarz, dann heller gelb, das Chromium erst grün, dann braun, dann heller orange, das Titan erst blau, dann roth, zuletzt weifs, endlich das Zink erst gelb, dann weifs.

Am deutlichsten erkennen wir aber die Leichname durch grosse Naturprocesse längst getödteter Metalle, in den Erden deren metallische Natur jetzt mehr als vermuthet wird, deren Erstarrung durch Oxydation keinem Zweifel unterworfen ist, und die bekanntlich alle weifs sind.

Man könnte uns einwenden, dafs eine Menge Körper, wie Leinewand, Papier, Wachs, Talg, weifs und verbrennlich sind. Aber eben diese werden unsere Ansicht am auffallendsten bestätigen und erläutern. Denn erstens ist es grade bey diesen bekannt, dafs die Oxydation mit der weifsen Farbe zusammenfällt, die auch durch sie erhöht wird (worauf das Bleichen mit Salzsäure beruht), und dann brennt ja in der That nie das Weifse, son-

dern das entgegengesetzte Schwarze wird erst hervorgerufen, und aus diesem Gegensatze, am Rande des Weifsen und Schwarzen, entspringt die Flamme, als ein lebendiges, bewegliches Farbenbild, unten blau, in der Mitte gelb, und wenn die Flamme vollständig ist, immer auf der Spitze roth.

Eine schöne und bedeutende Bestätigung gewähren uns die Gebirge. Nachdem die Zusammensetzung — aus Feldspath, Glimmer und Quarz — die auf einen innern Widerstreit der Actionen deutet, von welcher Art dieser auch seyn mag, allmählig verschwunden ist, durch Granit, Gneus und Glimmerschiefer, erscheint die einfache Masse der Erstarrung und einseitigen Oxydation im Thonschiefer, anscheinend schwarz. Aber der Thonschiefer ist in der That weifs, wie der weifse Strich, den jeder an unsern Schreibtafeln kennt, überzeugend darthut. Das Schwarzwerden der Oberfläche ist jene merkwürdige Function des Lichts, also ein anfangendes Verbrennlichwerden, wie die Schwärze des Lichtschnuppens, der Metalloxyde, des brennenden Papiers. Dafs es wirklich eine atmosphärische Function ist, davon überzeugt uns die allgemein bekannte Erfahrung. Denn der weifse Strich wird, befeuchtet, in der Atmosphäre schwarz. Allmählig, wie in den jüngern Gebirgen der Procefs der Verbrennlichkeit zunimmt, hört der weifse Strich auf, die Hydrogenisation ist tiefer in die Materie hineingedrungen, die fortwährende, und jetzt tiefer greifende Lichtfunction hat die entgegengesetzte Richtung mächtiger erregt, das zeugende, und für das Leben empfängliche Princip der Nacht hervorgerufen, und endlich erscheint die, jetzt von der bestimmbaren Unendlichkeit durchdrungene Masse, als Kohlenblende, als Steinkohle, und die Flamme bricht heraus.

Wenn wir daher, aus Gründen die nicht unbekannt sind, den Kohlenstoff, als das Element des festen Landes bestimmen, so ist dieser Stoff keinesweges schwarz, sondern, als das ursprünglich Erstarrte, vielmehr weifs, und erscheint nur schwarz in der ihm nicht ursprünglichen Richtung der Verallgemeinerung. Erfahrungen unterstützen unsere Behauptung, denn die brennende schwarze Kohle ist, wie Winterl und Berthollet bewiesen haben, hydrogenisirt.

Auch im Leben fallt die universellere Sonderung mit der weifsen Farbe zusammen. Die weifsen Säfte und alle weifsen Theile der Pflanzen sind bekanntlich vorzugsweise oxydirt, und aus der Mitte des Weifsen und des in dem Grünen verborgenen, durch das Leben gemilderten, Schwarz der Kohle, entspringen, als die lebendigen Flammen, die gefärbten Blüthen, durch das eigenthümliche Leben in einer Richtung der Färbung festgehalten. In den niedern Thieren, wo die Sonderung universeller, mehr an das allgemeine Leben der Erde geknüpft ist, wie schon das Anschliefsen an das indifferente Wasser, oder an den Wechsel seiner Spannungen in der Atmosphäre durch das jährliche Absterben, kund thut, wo das Leben träger und weniger beweglich erscheint, ist daher das Blut weifs und kalt. Nicht allein bey den Pflanzen, auch bey der Vegetation der Thiere (Haare, Federn) deutet die weifse Farbe auf Erstarrung (todte Oxydation). Daher erblassen diese Theile, wo das regere Leben zurücktritt. Die Farben der Säugthiere, der Vögel, wie die der Blüthen, treten gegen Norden zurück. Endlich finden wir im höchsten Norden fast lauter weifse Thiere, so die Hermeline, Haasen u. s. w. die, wie die Erde, im Winter weifs werden, die weifsen Bären und das Heer

weifsgefiederter Vögel. Auch die weifse erstarrte Schneedecke des Winters deutet auf eine allgemeine Sonderung; denn es ist bewiesen, dafs das erfrorne Wasser und vor allem der Schnee oxydirt sey.

Aber die bunten Farben verschwinden mit den Metallen, bey welchen noch der lebhafte Streit entgegengesetzter Richtungen statt findet, zeigen sich nur als Fremdlinge, durch die Metalle hervorgerufen, in der Epoche der herrschenden Erden, wo die einseitig herrschende Erstarrung waltet, und erscheinen erst wieder in der stets beweglichen lebendigen Luft, und in den lebenden Pflanzen und Thieren.

Suchen wir nun denjenigen Mittelpunct aller Materie, in welchen alle diese Richtungen, sowohl des Weifsen und Schwarzen, als die des beweglichern und lebendigern Farbenbildes, sich auf eine völlig gleichgültige Weise verlieren, so dafs sie aus diesem Mittelpunct, durch die äufsere, belebende Bestimmung der Lichtfunctionen, bald auf diese, bald auf eine andere Weise hervorgerufen werden können, so finden wir diesen, wie alle Erfahrungen einstimmig darthun, im Wasser. Denn alle jene Oxydationen und Hydrogenisationen der Metalle werden durch das Wasser vermittelt, wie die lehrreichen Versuche von Madame Fulhame, und die allgemein bekannten der bestätigenden galvanischen Säule beweisen. Und keiner, der die gegenwärtige Physik mit einem allgemeinern und umfassendern Blicke überschauet, wird zweifeln, dafs die Form des Galvanismus die bestimmende des angehenden chemischen Processes sey. Von so vielen Seiten und so vielfältig ist dieses, zumahl von Ritter, bewiesen, dafs wir es weitläufiger zu entwickeln überhoben seyn können. Alle jene von dem Hellern ins

Dunklere übergehende Metalloxyde, zeigen jene Veränderungen nur, wenn sie feucht sind, und nicht das salzsaure und salpetersaure Silber allein, auch das orangefarbige Kupferoxyd, das grünlichgelbe Silberoxyd, und ohne allen Zweifel alle auf erwähnte Weise veränderliche Metalloxyde, bleiben, wenn sie trocken sind, unverändert. Bey einem jeden Oxydations- oder Hydrogonisations- und Neutralisationsprocefs wird Wasser gespannt, oder wie die Chemiker sich ausdrücken, zerlegt oder erzeugt, und es ist in dieser Rücksicht der gleichgültige, unbestimmte, unendliche Träger aller Farben.

Aber das Wasser ist auch das allgemeinste Grau der Natur. Das Meer erscheint nur differenzirt und in Farben spielend, wo es sich an Ufern und flachen Betten bricht, und das Grau der Atmosphäre ist, wie allgemein bekannt, mit ihrer Wasserproduction eins.

Indem nun, aus dem allgemeinen und unendlichen Grau, getragen von dem starren Gegensatz des Weifsen und Schwarzen, das Farbenbild entspringt, oder sich vielmehr in und mit dieser seiner allgemeinen Welt bildet, entdecken wir gleich in ihm die Spuren des höhern Lebens; nehmlich in der herrschenden Triplicität, da bey dem Weifs und Schwarz nur die Duplicität waltet. Denn obgleich das Roth und Blau als ein lebendiger Gegensatz angesehen wird, ist doch keinesweges das Gelbe als die blofse Indifferenz zwischen beyden zu betrachten. Das Weifse und Schwarze sind nehmlich nur durch ihre Relation gegen einander, und das Graue drückt nichts anders aus, als das Gleichgültige dieser Relation. Bey den Farben hingegen ist der Mittelpunct, und mit diesem die Extreme, wahrhaft selbstständig und in sich gegründet, wie unser Freund bewiesen hat. Und diese Selbstständ-

digkeit verliert sich nie, sondern behauptet sich, so lange die Functionen leben, auch in dem scheinbarsten Minimo der entgegengesetzten Mischung. Aber daraus folgt nun, dafs das Ganze sich in einem jeden Gliede durchdringt, und eben dadurch ein höheres, beweglicheres Leben hervorruft, indem Roth, Gelb und Blau als eben so viele Mittelpuncte eines unendlichen Gegensatzes erscheinen.

Dieser Gegensatz, wenn gleich auf eine lebendigere Weise, ist nun der nehmliche, den wir im Weifs und Schwarz, obgleich als eine blofse scheinbare todte Erstarrung erkannten. Denn das Roth und Blau zeigt uns abermals den Widerstreit der Oxydation und Hydrogenisation. Selbst bey dem ersten Keimen des prismatischen Farbenbildes, das aus dem herrschenden Grau der Metallreihe hervorbricht, erkennen wir das Roth auf der Seite des starreren, also am meisten individualisirten Metalls, im Kupfer, das Blau auf der Seite des expandirteren, also universellern Metalls, im Bley, und das Gelb bey dem in der Mitte stehenden edleren Gold. Und zwar diese Farbe, als das gleichsam in dem Mittelpunct der Masse fixirte Licht, am reinsten.

Herrschel's und Ritter's Versuche stimmen aber durchaus überein, ja sie bezeichnen auf eine lehrreiche Weise das Nehmliche. Denn indem Ritter beweist, dafs die rothe Farbe des prismatischen Bildes die Oxydation nicht nur unterhält, sondern auch hervorruft, die blaue Farbe aber hydrogenisirt, so ist die individuellere Contraction auf der Seite der rothen Farbe, die universellere Expansion aber auf der Seite der blauen. Bey dem allgemeinen Zusammenhange aller Dinge ist aber eine Contraction eines Körpers

(durch die Oxydation) mit der Expansion der Umgebung unmittelbar verknüpft, welches die Erscheinung der Wärmeerregung nach Herrschel in der rothen Farbe hervorruft. Eben so ist eine jede Expansion eines Körpers mit der Contraction der Umgebung verknüpft, wodurch die Erscheinung der relativen Wärmeverminderung nach Herrschel in der blauen Farbe erzeugt wird. Dafs aber die Herrschelsche Wahrnehmung auf keinen Irrthum gegründet sey, hat trotz alles Widerspruchs von Leslie, Wünsch und andern, Ritters gründliche kritische Untersuchung bewiesen.

Wir folgern aus dem bisherigen, was aus ihm mit Nothwendigkeit gefolgert werden mufs, überzeugt, dafs uns die Wahrnehmung der ewig consequenten Natur, sind wir nur auf dem rechten Wege, nicht widersprechen wird.

Da nehmlich das Graue die Indifferenz des Weifsen und Schwarzen, und zugleich die universelle, unbestimmte, nicht individualisirte Erscheinung aller Farben ist, so ist es klar, dafs, wo das Weifse und Schwarze in steter Spannung gegen einander erhalten werden, ohne sich ins Graue zu indifferenziren, die lebendigere Hineinbildung des Einen in das Andere nur durch den beweglicheren Farbengegensatz vermittelt werden kann. Denn die Farben sind ja nichts anders als das Leben des Grauen, was das Weifse und Schwarze in ihrer Spannung gegen einander ebenfalls sind. Alle hellen Farben sind aber nur durch die Gewalt des Weifsen, alle dunklen durch die Gewalt des Schwarzen. Was daher von der Spannung des Weifsen und Schwarzen, gilt auch von der Spannung der hellen und dunklen Farben. Aber nicht von diesen allein, auch von dem Hellen und Finstern überhaupt. Es ist gewifs,

dafs das Tageslicht mit einem Oxydationsprocefs verknüpft ist, wie die angeführten Hydrogenisationen der Metalloxyde, der Pflanzen u. s. w. beweisen. Im Finstern müssen wir schon eine Hydrogenisation annehmen, weil es dem Hellen entgegengesetzt ist, wenn auch nicht andere auffallende Thatsachen, die wir später erwähnen werden, dafür sprächen. Selbst die künstliche Erhellung, durch leuchtende Flamme, hydrogenisirt, wie Decandolle durch seine Versuche mit Pflanzen bewiesen hat. Man denke sich hier kein Extrem der Oxydation oder Hydrogenisation, wie es das grob sinnliche chemische Experiment zu fixiren vermag. Nur die lebendige Combination vermag diese leisen Aeufserungen für die Betrachtung zu gewinnen.

Kurz, es mufs zwischen allen hellen und dunklen Körpern, die sich berühren und wechselseitig spannen, ein der Flamme ähnliches Farbenbild hervorbrechen, wie zwischen dem weifsen Talg und der schwarzen Lichtschnuppe, den lebendigen, durch die Spannung unterhaltenen Gegensatz bezeichnend. Dieses Farbenbild ist am Tage unsichtbar, wie die Flamme im Sonnenlicht, erscheint aber nicht im Dunkeln, weil das Dunkle die Spannung zwischen Weifs und Schwarz, und mit dieser die Bedingung der Erscheinung aufhebt. Das Prisma nun ist für diesen lebendigern Gegensatz, was das Microscop für die kleinen sonst unsichtbaren Gegenstände, der Entdecker, keineswegs der Erzeuger desselben. Und man braucht nicht einmahl das Prisma, um die lebendige, zwischen Weifs und Schwarz verschlossene Farbenflamme zu entdecken. Man mahle nur ein tief schwarzes Quadrat, etwa einen halben Zoll lang und breit, auf ein weifses Papier. Daneben mahle man einen viereckigen schwarzen Rand, etwa ein viertel Zoll breit

und zwey Zoll lang, der eine lange, schmale, drey bis vier Linien breite weifse Fläche von allen Seiten umschliefst. Beyde betrachte man anhaltend und genau, mit fast zugeschlossenen Augen. Hierbey bewegen sich die Augen von selbst schnell blinzelnd auf und nieder. Also wird das Weifse in das Schwarze, dieses in jenes hineingebildet, und aus dieser Hineinbildung entspringt in der That das prismatische Bild, und zwar ganz nach den Gesetzen der Goethischen Farbenvertheilung, bey nach unten gekehrtem Winkel des Prisma, nehmlich, bey der schwarzen Fläche auf weifsem Grunde oben blau, unten roth und gelb, bey der weifsen Fläche auf schwarzem Grunde oben roth und gelb, unten blau. Wir haben diese gefärbten Ränder, bey hundertfältiger Wiederholung, wenn gleich schmal, recht deutlich gesehen. Wie es scheint, gelingt es den Kurzsichtigen gar nicht, oder schwer. Mit einiger Aufmerksamkeit kann ein jeder, der nicht kurzsichtig ist, den Versuch anstellen.

In einer andern Rücksicht tritt das zerstreuende Prisma in Gegensatz gegen das concentrirende Brennglas, und das prismatische Farbenbild, das in der dunklen Kammer, oder durch die Lichtzerstreuung des kegelförmigen Prisma's hervorgerufen wird, ist die an den Gegensatz des Weifsen und Schwarzen gekettete Flamme, so wie die Flamme, die durch eine jede Verbrennung, auch durch das Brennglas hervorgerufen wird, das aus demselben Gegensatz lebendiger hervorbrechende, in sich beweglichere Farbenbild. Wo das Farbenbild erscheint, ist oder wird der Gegensatz vom Hellen und Dunkeln erzeugt, und von diesem bezwungen erscheint es, nur durch die Richtung, keinesweges durch die Function, von der Flamme verschieden.

Dafs es sich auf diese Weise verhält, beweisen die genauern Versuche mit dem weifsen salzsauren Silber auf eine auffallende Weise. Bey dem Hrn. Dr. Seebeck in Jena haben wir nehmlich schöne, sorgfältig erhaltene Präparate dieses gegen die Lichtaction so beweglichen Salzes gesehen, welche, indem sie in einer dunklen Kammer der Einwirkung des prismatischen Bildes ausgesetzt wurden, nicht allein in der blauen Farbe schwarz, in der rothen Farbe weifs wurden, sondern auch aufs deutlichste selbst die Farben des Prisma's, wenn gleich etwas matter, erhalten hatten, so dafs das sonst weifse, roth, das sonst schwarze, blau, in der Mitte aber das Gelb erschien. Diese mit grofser Sorgfalt angestellten Versuche, die mannichfaltig modificirt sind, hat der Entdecker leider nicht bekannt gemacht. Sie erscheinen uns aber höchst wichtig. Denn ist es nicht klar, dafs hier die Farben mit den Functionen identisch werden, dafs diese beweglichern Momente, wie die farbige Flamme aus den brennenden Körpern, aus dem Gegensatz des Hellen und Dunkeln hervorbrechen, nur an diesen allgemeinen Gegensatz gebunden? Die rothe Farbe schliefst sich im Allgemeinen an die weifse, wie sie auch, in den bekannten Versuchen von Goethe, ins Weifse hineinstrahlt, die blaue an die schwarze, wie ebenfalls in den erwähnten Versuchen. Dafs aber diese ursprüngliche Vertheilung auf mancherley Weise modificirt werden kann, daran zweifeln wir keinesweges.

Die Gesetze der Vertheilung der Farben an entgegengesetzten dunklen Rändern heller, und hellen Rändern dunkler Körper, bey nach oben oder unten gekehrtem brechenden Winkel des Prisma's, eröffnen der Betrachtung ein unendliches Feld, das durch Goethe so glücklich gewonnen ist, und für die

Theorie des Lichts von entschiedener Wichtigkeit werden wird, hier aber nur angedeutet werden kann. Indessen verdient es wohl bemerkt zu werden, dafs etwas, dieser Vertheilung ähnliches, selbst bey den Flammen sich äufsert, zumahl bey den brennenden Metallen, indem die ursprünglich contrahirteren Metalle mit rother oder bunter Flamme brennen, wie Kupfer, Eisen u. s. w. die expandirteren mit blauer, wie Antimonium, Arsenik, selbst Schwefel und Phosphor. Die höchste Intensität der Flamme aber scheint den Gegensatz aufzuheben, und in einen blofsen hellen Schein zu verwandeln, wie die Weifsglühhitze, die Verbrennung des Phosphors in Sauerstoffgas u. s. w.

Auch die mancherley Modificationen der Lichtfunctionen des prismatischen Bildes, durch die verschiedene Beschaffenheit der Prismen, sind durch die scharfsinnige und streng prüfende combinatorische Zusammenstellung der Versuche von Herrschel, Englefield, Leslie und Wünsch, durch Ritter, höchst wichtig geworden.

Bey allen diesen Untersuchungen werden wir aber nie übersehen, dafs selbst der Gegensatz vom Hellen und Dunklen nur als Lichtfunction zu betrachten ist, und das Licht selbst so wenig durch diese Gegensätze aus seiner Einheit heraustritt, als die Seele die Einheit ihres Wesens durch den Wechselstreit eigener Gedanken aufhebt.

Die Flamme ist also die Zusammendrängung der individualisirten Thätigkeit des Lichts, die aus der Mitte des Gegensatzes von hell und dunkel auf die lebendigste Weise hervorbricht. Und wenn Weifs und Schwarz eine individuellere Darstellung des Hellen des Tages und des Finstern der Nacht ist, so ist das Farbenbild wieder die höhere Individualisirung des Weifsen und

Schwarzen, indem aus dem äufsern Gegensatz die höhere Triplicität hervorbricht; diese selbst wird aber, durch die höchste Individualisirung in der Flamme, zur ursprünglichen lebendigen Einheit zurückgeführt, aus welcher sie herstammt.

Wo das Maximum der Verfinsterung hervortritt, da ist keine Flamme, sondern nur feurige rothe Gluth, das Extrem der Concentration, welches die Zwischenglieder des Farbenbildes zurückdrängt, um gleich das Höchste darzustellen. Durch die rothe Gluth bricht daher wieder die Erstarrung des Weifsen als Asche hervor. So sehen wir am Lichte, da wo der Rufs die höchste Spannung des Verbrennlichen, also die Verfinsterung andeutet, auf der Spitze des Lichtschnuppens, die Gluth mitten aus der beweglichen Flamme den Uebergang zum entgegengesetzten Extrem des Verbrannten angeben, und daher mit Asche bedeckt. Auf die nehmliche Weise leuchten die Lichtmagnete, der Diamant, der Cantonsche Phosphor, das faule Holz, das Meerwasser und so viele andere Körper, nachdem sie dem Sonnenlicht ausgesetzt gewesen sind, im Finstern Im Licht nehmlich wird eine leise Hydrogenisation, durch die waltende Oxydation der Atmosphäre hervorgerufen. Im Finstern bricht diese, durch die herrschende Hydrogenisation gesteigert und gespannt, in einer leisen Verbrennung aus, die sich durch die Phosphorescenz offenbart.

Wir können das Roth, welches im Violett des Farbenbildes hervortritt, als die keimende Anlage eines neuen Gegensatzes ansehen, als ein Roth, welches eben so aus dem Extrem des Blauen hervorbricht, wie die Gluth aus dem Schwarz der Kohle. Die stille Gluth der Lichtmagnete bricht ebenfalls in der blauen Farbe des Prisma's hervor, wie früher Wilson, später Ritter bewiesen haben.

Wenn wir das Dargestellte genau erwägen, so können wir nicht daran zweifeln, dafs alle Pigmente, die metallischen sowohl als die vegetabilischen, als verschlossene Flammen, fixirte Stufen derselben, anzusehen sind, und zwar so, dafs die Eigenthümlichkeit der fixirten Function sich durch die Farbe entdecken läfst. Zwar wird es kaum möglich seyn, diese Functionen in allen ihren leisen Veränderungen zu verfolgen, weil die Verwickelungen fast unendlich sind, indem das Helle sowohl als das Dunkle alle Stufen des Farbenbildes durchlaufen, und eine jede Farbe alle Modificationen des Hellen und Dunkeln theilen kann. Indessen liegen allerdings in einer jeden Farbe alle anderen, und bey vielen Pigmenten sehen wir sie auf eine merkwürdige Weise bey der leisesten Anregung hervortreten.

So Winterl's mineralisches Chamaeleon oder hydrogenisirtes Braunsteinoxyd, bey welchem die Hydrogenisation so energisch ist, dafs selbst das Kali im Gegensatz gegen dasselbe als Säure auftritt und sich mit ihm neutralisirt. Wenn auch nur die leiseste Säure die Function der Oxydation hervorruft, so steigert sich erst die allgemeinere Hydrogenisation, und die Masse wird aus einer dunkelgrasgrünen in eine schwarzgrüne und schwarze verwandelt. Aus diesem Schwarz regt sich nun die blaue Farbe, erst schwarzblau, dann rein blau. Aus diesem bricht das Roth hervor durch das Violettbläuliche, Violette, Violettpurpurne, Purpurne, Purpurrothe, Rubinrothe, und bleibt bey der Feuerfarbe der Morgenröthe stehen. Grade wie jene Gluth der glühenden Kohle, die nur, durch eine lebendigere Action, mit Zurückdrängung aller Zwischenstufen, das feurige Extrem aus dem düstern Schwarz augenblicklich hervorruft. Was die leise Oxydation aufhebt, bey geringer Menge

selbst die Berührung mit dem Finger, vernichtet die rothe Farbe, und stellt die ursprüngliche grüne schnell wieder her.

Die in den Pflanzen fixirten Lichtfunctionen durchlaufen ähnliche Stufen, wie Wahlenberg gezeigt hat. So wird die grüne Farbe des Extractivstoffs durch Kali gelb, wie aus den Beeren des Rhamnus catharticus und aus den Knospen des Populus balsamifera. Die gelben werden durch Kali roth (oder braunroth), wie aus den Wurzeln der Curcuma, die rothen werden durch das Kali violett, wie beym Fernambukholz, die scharlachrothen werden durch dasselbe Reagens blau, wie der Extractivstoff aus den Blumenblättern des Papaver dubium; die violetten endlich werden dadurch grün, wie der aus den Beeren der Actaea spicata und der aus den Blumenblättern der Viola odorata. Die anfänglich grüne Farbe wird also von dem Kali nach und nach in die gelbe, rothe, blaue, und dann wieder in die grüne umgeändert. Alle diese durch Kali hervorgerufenen Farben werden nicht allein durch Säuren wieder aufgehoben, sondern viele natürliche werden durch die letztern verändert, und zwar in einer umgekehrten Ordnung —; also vom Grün zum Blau, Roth u. s. w. grade wie das oben erwähnte Chamaeleon.

Um die Art dieser Verwandlung zu begreifen, müssen wir folgendes erwägen. Das Kali wirkt als ein Erreger der Hydrogenisation, woran wir nicht zweifeln können, indem es theils den oxydirenden Säuren entgegengesetzt ist, theils im Lichte, das für die Pflanzen hydrogenisirend ist, oft die Farben in der nehmlichen Ordnung verändert werden, wie durch das Kali. So werden die gelblichen, rothbraun, wie bey dem Extractivstoff aus der Rinde der Alnus, die rothe Corolle der Pulmonaria wird blau u. s. w. Dieses

hydrogenisirende Reagens steigert also erst die Oxydation, und durchläuft daher immer die rothe Farbe, die gewöhnlich auch hier hell ist, bis aus dem hellern Roth das Blau hervorbricht. Den umgekehrten Weg, den des Chamaeleons, nimmt die Säure.

Die leisesten Farbenspiele treten beym Anlaufen der Metalle hervor, und zwar hier, nachdem die Anregung hellerer Oxydation zurückgedrängt ist, meist mit denjenigen Farbenfolgen, die unser Freund die monotonen und disharmonischen nennt. Diese haben in der Natur ein höheres Interesse als in der Kunst, weil sie auf die spielende Entstehung hinweisen. So alle Farben des Regenbogens, die in voller Pracht und bogenförmig beym grauen Spiesglaserz hervortreten, weniger deutlich beym Bleyglanze und Eisenglanze. Manchmahl ist helleres Blau mit lichterem Grün und wenig Roth und Gelb sanft verbunden, wie beym Wismuth, Buntkupfererz, Kupferkies; öfters wieder ein dunkles Braun, Blau, Grün und Gelb zusammen, wie vorzüglich prachtvoll bey dem Elbaer Eisenglanz. Das gehärtete Stahl läuft wie Spieskobalt und Kupferglas mit einem blassen Blau und Gelb an. Alle diese Farben sind nun deutlich genug leichte Spiele der Oxydation und Hydrogenisation, zwischen dem helleren der angehenden Erblassung und dem dunkleren Metall hervorbrechend, und erregt durch die leichte Beweglichkeit des atmosphärischen Wassers. Der Schwefel daher, der das Wasser in dieser Verbindung vorzüglich leicht zu spannen vermag, macht die Metalle vor allem dafür empfänglich.

Die harmonischen Farben kommen zwar selten in der Natur vor, doch auf eine sehr merkwürdige, und die Ansicht unseres Freundes auffallend bestätigende Weise. Nehmlich bey den opalisirenden Fossilien. Der Labradorstein

zeigt uns diese Erscheinungen nur unrein, weil bey ihm die Verwitterung, mehr oder weniger versteckt, den Farbenwechsel hervorruft; aber diese ist mit der allmählligen Metamorphose verknüpft, die die monotonen Uebergänge liebt. Am reinsten und lehrreichsten erscheint das Nebeneinanderseyn der harmonischen Farben, und zwar auf eine solche Weise, dafs sie sich wechselseitig erheben, und zwischen sich das Universelle der ganzen Reihe, das Grau, hervorrufen, im Opal. Dafs das harmonische Farbenspiel des Opal's aus dem allgemeineren Grau des Wassers hervortritt, leidet keinen Zweifel, denn der Opal liefert eine bedeutende Menge Wasser, und der erstorbene Opal (der Hydrophan) wird wieder belebt durch Eintauchen in Wasser, wodurch das erloschene Farbenspiel wieder erweckt wird. Hier nun zeigt sich eine Spannung des lebendigen Farbenbildes selbst, aus welcher, wie in der Flamme, die Einheit wider die Duplicität hervortritt. Aber wo diese hervortritt entsteht eine wahre Musik, das Thema wird durchgeführt, bis alle Töne sich in eine Harmonie auflösen. Dem brennenden Roth gegenüber erscheint das glänzendste Grün, die ganze Farbenreihe in einen Accord verschmelzend. Als ein ruhiger Durchgangspunct erscheint das mildernde Grau, schnell entstehend und verschwindend; dann bricht das Gelb hervor, und ihm gegenüber, als ein neuer vollständiger Accord, das Blau und Roth im Violett. Nochmahls erscheint, in einem schnell vorbeyeilenden Moment, das Grau, und aus diesem der dritte alles lösende Accord, das Blau, mit gegenüberstehendem Roth und Gelb als Orange. Bescheidener, zurückgedrängt, zeigt sich bey dem gemeinen Opal nur das Spiel des blässeren Blau, mit dem, dem Orange sich nähernden Brandgelb. Das wundersame Spiel des durch die Kieselerde gespannten Wassers reflecti-

rend zu zerlegen, möchte wohl unmöglich seyn. Das müssen wir aber ausdrücklich bemerken, dafs die Farbe des stark opalisirenden Fossils, sowohl bey dem edlen als bey dem gemeinen Opal, keinesweges, wie es in den Beschreibungen heifst, weifs, sondern wahrhaft grau ist.

Wir schliefsen die Betrachtung mit einigen kurzen Sätzen und Fragen.

Ist nicht das Morgenroth, als die rothe Seite des grofsen täglich sich bewegenden Farbenbildes anzusehen, das sich in das Helle des Tages hineinwirft; der Mittag als das herrschende Gelb, und die Abendröthe als das Violett, das sich in die finstere Nacht hinein verliert?

Erhellt nicht die tiefe Bedeutung der Farben schon daraus, dafs die höchsten Functionen der Pflanzen von den Farben gefangen genommen sind, und zurücktreten? So duften nicht die Pflanzen mit reinen glänzenden Farben, und bey den duftenden Blüthen erscheinen die Farben bescheidener, verlieren sich mehr oder weniger in das unendliche, unbestimmte Grau. Man vergleiche die Tulpen mit den Nachtviolen. Selbst bey den bunten Nelken sind die Farben trübe und unrein.

Ist nicht auf einer höheren Stufe der Gesang der Vögel, was der Duft der Blüthen ist? Und auch dieser verstummt, wo das glänzende, mit reinen blendenden Farben geschmückte Gefieder hervortritt. Daher sind die Singvögel häufiger gegen Norden, wo das Gefieder weniger glänzend, matter, sich in Grau verliert. Man vergleiche unsere Nachtigallen und Lerchen mit den Papageyen.

Tritt nicht in der grofsen Farbenmusik des Totalorganismus, das Grün der Pflanzen dem Roth der höheren Thiere gegenüber, wie in dem harmonischen Farbenspiel des Opals?

Bey den höheren Thieren tritt das prismatische Farbenbild in dem arteriellen und venösen System hervor. Die universelle Verfinsterung ist zurückgedrängt, sucht höchstens in dem Pfortadersystem der vegetativen Bauchhohle sich hervorzudrängen; aber die weifse Farbe ist, als ein innerer allgemeiner Tag, und allem Wechsel entzogen, in dem Nervensystem aufgegangen. Die allgemeine weifse Farbe deutet, besonders bey dem Menschen, auf die Erstarrung des ruhigen Todes, die rothe Farbe auf eine krankhafte, tödtende Beweglichkeit. Die innige Verschmelzung und geordnete Temperatur beyder ist die höchste Gesundheit und Schönheit.

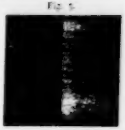
Was wir geleistet haben ist wenig, viele Probleme sind nicht gelöst, kaum berührt. Mancher Zweifel ist noch zu heben, und Widersprüche werden entstehen, die wir zum Theil ahnden. Indessen glauben wir den rechten Weg nicht ganz verfehlt zu haben. Einige Accorde sind angeschlagen, und es ist die ganze Natur, die wiedertönt. Aber schüchtern treten wir zurück vor jener feurigen wechselnden Gluth der Abend- und Morgenröthe, vor jenen Farben, die, wie ein stummes Geheimnifs in den mannichfachen Blüthen ruhen, durch die edlen Steine in der verborgenen erstarrten Masse der Erde festgehalten werden, vor jenem unendlichen wogenden Farbenmeer, das in räthselhaften Verschlingungen aus Luft, Meer, Erde, Thieren und Pflanzen, uns da vor allem, wie eine alle Töne in einen gemeinsamen Accord auflösende Musik, entgegentritt, wo die Natur, am lebhaftesten erregt, in heifser Begeisterung auf allen Saiten spielt.

Harmonische Wirkung, in den directen Contrasten der drey reinen Farben bestehend.

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.



Disharmonische Wirkung, in der Zusammenstellung der reinen Farben.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

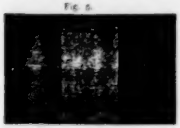
Monotone Wirkung, indem die Farben durch ihre Mischungen (Producte) in einander übergehen.

Fig. 7.

Auflösung der disharmonischen Wirkung.

Beruhigung oder Trennung der Disharmonie, durch Indifferent.

Fig. 8.

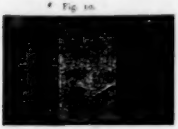


Vergrösserung der Disharmonie durch die dritte Farbe.

Fig. 9.

Schwächung der Disharmonie durch einen Übergang oder Product.

Fig. 10.

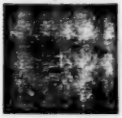


Indirecte harmonische Contraste zweyer Mischungen.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

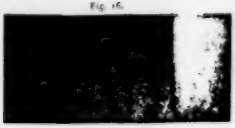


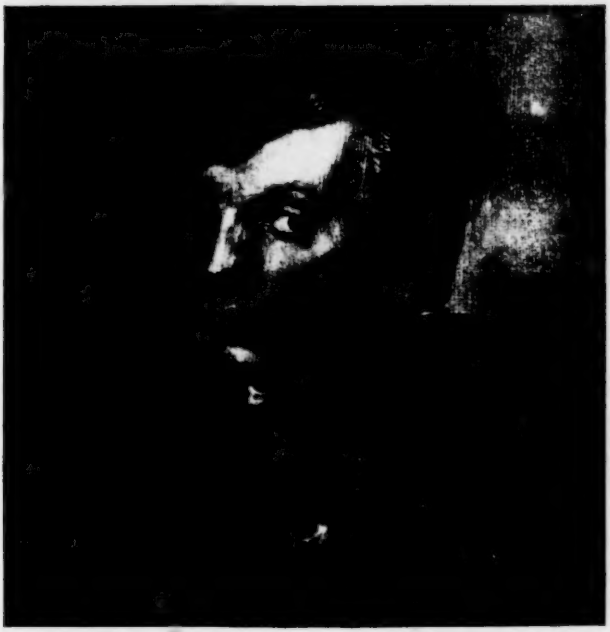
Auflösung disharmonischer Wirkungen, durch indirecte harmonische Contraste zweyer Mischungen, in einen harmonischen Accord.

Fig. 14.

Fig. 15.

Fig. 16.





Ph. O. Runge: Selbstbildnis. Hamburg, Kunsthalle.

Philipp Otto Runges Zeichnungen und Scherenschnitte

in der Kunsthalle zu Hamburg

Mit einer Einleitung

von

Gustav Pauli

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde

Berlin, Bruno Cassirer

1916

Vk 163 1742

[illegible]
Universitäts-Bibliothek
[illegible]

Druck von Fr. Richter, G. m. b. H., Triesta.

Philipp Otto Runge
im Spiegel unſerer Zeit

Alle Kunſtgeſchichte verfolgt das Ziel, das Vermächtnis alter Kunſt am Leben zu erhalten, ihm eine geiſtige Wirkſamkeit zu ſichern, die womöglich den materiellen Beſtand der Denkmale überdauert. Indem ſie nun ſo Bedeutung und Wert ihrer Gegenſtände prüft und in immer beſtimmteren Zügen begrifflich feſtzuhalten ſucht, bemerkt ſie es wohl kaum, wie dieſe Züge ſich allmählich ihr unter den Händen verwandeln. Hier, wo es ſich um Erzeugniſſe der Phantaſie handelt, alſo nicht um Werte der Erkenntnis, ſondern des Gefühles, naht jedes neue Geſchlecht dem Überkommenen mit anderen Überzeugungen, Neigungen und Wünſchen und wird im Lichte dieſer Voreingenommenheiten hier blind, dort hellſehend. Was einſt als hoher Vorzug erſchien, verwandelt ſich am Ende gar in ein Gebrechen, während verborgene oder vergeſſene Tugenden auf einmal zutage treten. Die Einſicht in dieſe Bedingtheit der letzten Ergebniſſe der Kunſtwiſſenſchaft mag ihre Vertreter wohl ſkeptiſch ſtimmen. Hat doch einer der Edelſten und Weiſeſten, die ſich ihr gewidmet haben, überhaupt von der Hiſtorie gemeint, daß ſie keine Wiſſenſchaft im ſtrengen Sinne ſei.[1]) Aus ſolcher Reſignation vermag uns nur die entſchloſſene Bejahung des Relativen in der Bewertung all unſerer Studien zu retten. Wenn es uns bei redlichem Bemühen doch nicht gegeben iſt, in den Geiſt einer vergangenen Zeit ſo völlig einzudringen, daß wir ihre Kunſterzeugniſſe mit ihren Augen betrachten und mit ihrem Maßſtabe, dem allein gerechten, meſſen, ſo bleibt uns nur übrig, jeder hiſtoriſch kritiſchen Betrachtung das ſtillſchweigende oder ausgeſprochene Bekenntnis vorauszuſchicken, daß ſie aus dem Geiſte unſerer Zeit geboren ſei. Ein vollkommen kühl objektives Verhalten, wie es die Vorausſetzung jeder naturwiſſenſchaftlichen Unterſuchung abgibt, würde uns ohnehin das tiefere Verſtändnis der künſtleriſchen Schöpfung geradezu verſchließen, deren Leben, da es auf Wallungen des Gefühls beruht, ſich nur dem Fühlenden mitteilt. Das „intereſſeloſe Wohlgefallen", das angeblich unſer äſthetiſches Verhalten charakteriſieren ſoll, iſt die Erfindung eines amuſiſchen Geiſtes, für den die Begriffe des Intereſſes oder der Intereſſiertheit ſich auf die Sphäre des Nützlichen beſchränkten. Eben die innere Erfahrung unſeres äſthetiſchen Verhaltens beweiſt es indeſſen, daß es ein Intereſſe gibt, das von jeder Nützlichkeitserwägung frei iſt und doch ein Begehren einſchließt: das Begehren nach dem immateriellen Genuß der Erhebung. Daher gelangen wir zu einer Umkehr jenes Satzes und meinen, daß eben das intereſſierte, mit liebevollem Begehren gemiſchte Wohlgefallen unſer betrachtendes Verhältnis zur Kunſt charakteriſiere. Nur das aus dem Grunde ſolcher Sym-

[1]) Jakob Burckhardt, Weltgeſchichtliche Betrachtungen, S. 81. — Karl Joel, Jakob Burckhardt als Geſchichtsphiloſoph (Feſtſchrift zur 450jährigen Feier des Beſtehens der Univerſität Baſel), S. 59.

pathie erwachsene Urteil gibt uns Aufschluß. Nur diese Sympathie rechtfertigt unsere Beschäftigung mit der Kunst alter und neuer Zeit im höheren Sinne, die ohne eine solche Beseelung in einem subalternen Rubrizieren von Äußerlichkeiten stecken bleibt.

Es ist nun keineswegs ausgemacht, daß dieses Interesse sich von selbst steigern müsse, wenn wir uns der Gegenwart nähern; vielmehr führt es uns gar oft vom Leben des Tages weit weg einer fernen vergangenen Größe entgegen. Nur so viel ist anzunehmen, daß wir die Absichten eines Künstlers um so leichter verstehen können, je näher wir ihm zeitlich stehen und aus eigener Erfahrung an der geistigen Umwelt, die ihn genährt hat, teil haben. Inwieweit wir berechtigt sind, den Vorzug einer solchen Geistesnähe für unser Verhältnis zu Runge in Anspruch zu nehmen, wird die weitere Betrachtung von selbst ergeben; vorab sei nur darauf hingewiesen, wie die äußeren Umstände seines Lebens und ferner der historische Moment der künstlerischen Entwickelung zu seiner Zeit bedeutsame Analogien zu unseren gegenwärtigen Zuständen abgeben.

Das Schicksal hatte Runge in eine Zeit der allergrößesten Erschütterungen gestellt. Das gewaltige Anschwellen der napoleonischen Kaisermacht bedrohte nicht nur das deutsche Staatengefüge, sondern weiter die Geltung des deutschen Volkes in Europa. Die Kriegsereignisse zerstörten den Wohlstand in der nächsten Umgebung Runges und entfremdeten ihn selber zeitweise seinem Berufe. Über dieses hinaus sah er in voller Bewußtheit eine alte Kultur, in der seine Lehrer groß geworden waren, zusammenbrechen und erlebte hellen Auges das Dämmern eines neuen Tages der Weltgeschichte — ohne jedoch die tröstlichen Anzeichen eines nahen Sieges der Deutschen zu gewahren. Daß er, zum duldenden Zuschauen verurteilt, trotz alledem niemals verzagte, seine hohen Aufgaben fest im Auge behielt, sich ohne Schwanken zu schmerzlichen Opfern entschloß, ja sich freudig als ein Kind dieser schweren Zeit bekannte, deren Größe zu erleben er sich glücklich pries — diese Gesinnung allein stellt ihn unter die würdigen Zeugen seines Zeitalters.

Dieselbe Gesinnung ist es, auf der seine Größe als Künstler beruht. Die bildende Kunst befand sich damals in einem Übergangszustand, da der alles beherrschende Stil des achtzehnten Jahrhunderts durch die gelockerten individualistisch gespaltenen Kunstformen des neunzehnten Jahrhunderts abgelöst wurde. In diese Verwirrung trat er als der reine Verkündiger einer neuen Lehre. Einer erschöpften romanisch-internationalen Geschmackskultur, die ganz auf Wohlgefälligkeit gestellt war, setzte er das Ideal einer Kunst entgegen, die in ihrem Ernste der Ausdruck einer frommen und tiefen Weltanschauung war. Damit aber sprach aus ihm der Geist der deutschen Kunst.

Wenn wir dieses sagen, so stützen wir uns nicht auf seine Reden und Schriften, sondern auf seine bildnerische Arbeit, die für unser Urteil durch seine literarische Tätigkeit zwar er-

läutert, aber nie erfetzt werden kann. Er eilte hiermit seiner Umgebung voraus. Denn während die herrschende Strömung den Naturalismus begünstigte, der sich in der Folge zu immer höheren und geistigeren Formen entwickelte, deutete er über ihn hinaus zu einer neuen Monumentalität. Und eben hier berührt er sich mit Bestrebungen unserer Zeit. Denn jener Naturalismus, der damals heraufzog, ist jetzt wieder zurückgetreten und ein neuer Stil germanischen Geistes lockt uns in die Zukunft.

* * *

„Er war von mittlerer Größe, schlank gebaut, zeichnete sich aber besonders durch einen starken Knochenbau aus, den man an den Händen und Füßen, aber auch im Gesicht erkannte. Seine Gesichtszüge waren dessen ungeachtet höchst einnehmend und bedeutend; jeder, der ihn sah, ahnte in ihm eine phantasiereiche Dichternatur. Seine großen, lebendig sinnenden Augen waren gewöhnlich nach innen gekehrt und hatten eine unbeschreiblich anziehende Gewalt. Seine dicht geschlossenen Lippen waren ungemein zart und aus den leisesten Bewegungen derselben sprach sich etwas Sinniges und Geistreiches aus. Er war in Gesellschaft unbekannter Menschen still und verschlossen; im vertraulichen Kreise aber gab er sich gern und willig hin ... Es gibt nur wenige Menschen, die sich so ganz als Fremdlinge auf der Erde darstellen, wie er ... Er suchte nie Worte, ich hörte nie einen Menschen sprechen, der mit großer Tiefe so einfach sich äußerte, wie er; gewöhnliche Menschen übersahen ihn ganz, aber die wärmste Neigung eines jeden Menschen, der ihm einmal nahe getreten war, erwarb er sich auf immer. Es entstand fast unvermeidlich ein Gefühl in seinen Freunden, durch welches sie gezwungen wurden, ihm tätig zu dienen."[1])

Mit diesen Worten, die Runges Bildnisse willkommen ergänzen, schilderte in späteren Jahren einer seiner vertrauten Freunde, der Naturphilosoph Steffens, den Eindruck seiner Persönlichkeit. Über seine äußeren Lebensumstände, seine Gedanken und seine Beziehungen zu bedeutenden Zeitgenossen sind wir ausführlich unterrichtet durch die Sammlung seiner hinterlassenen Schriften, die sein Bruder Daniel herausgab.[2]) Wie glücklich würden wir uns schätzen, wenn wir über diesen oder jenen bedeutenden Künstler ein solches Quellenmaterial ersten Ranges von Briefen und zeitgenössischen Urteilen, ergänzt durch eine ausführliche Lebensbeschreibung, gesichtet und zusammengestellt von der berufenen Hand eines liebenden Bruders, besäßen! In der Tat enthalten die Hinterlassenen Schriften, für sich genommen, Stoff genug, um die Grundlage ausführlicher Dissertationen und neuer Veröffentlichungen des Materials

[1]) Henr. Steffens, Was ich erlebte. V., S. 335.

[2]) Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge, Maler. Herausgegeben von dessen ältestem Bruder. 2 Teile. Hamburg, Fr. Perthes 1840–1841.

abzugeben.[1]) Nur muß es gleich gesagt werden, daß der besondere Vorzug dieser Quellenschrift — ihre Zusammenstellung durch einen nahen Vertrauten — auch sein Bedenkliches mit sich gebracht habe. Denn ähnlich wie Feuerbachs Mutter — überarbeitend und verschönernd — mit seinem schriftlichen Vermächtnis umgegangen ist, hat es auch Daniel Runge gehalten. Reinhold Steig hat es bereits mit einiger Schärfe bemerkt[2]) und der Verfasser dieses Aufsatzes kann es auf Grund eines erweiterten Vergleichsmateriales nur bekräftigen: Keiner der Briefe Runges, die bisher geprüft werden konnten, ist, auch nur auszugsweise, von Daniel genau so veröffentlicht worden, wie er geschrieben wurde. Somit ermangelt das bisher bekannt gewordene Bild der literarischen Tätigkeit Runges allerdings des letzten feinsten Hauches der Ursprünglichkeit. Immerhin gewährt die Erwägung eine gewisse Beruhigung, daß die Linien und Farben dieses Bildes auch durch eine gewissenhaftere Veröffentlichung schwerlich eine wesentliche Korrektur erfahren würden — abgesehen davon, daß unsere vorzüglichste Quelle der Beurteilung Runges nicht in seinen Schriften, sondern in seinen Gemälden und Zeichnungen zu suchen ist.

Für unsere Betrachtung mag eine kurze Erinnerung an die äußeren Daten von Runges Lebensgang genügen, welche andeutend den historischen Rahmen bezeichnen, dem diese innerlich so reich bewegte Persönlichkeit sich einfügte.

Runge wurde als das neunte von elf Kindern eines wohlhabenden Bürgers am 23. Juni 1777 zu Wolgast geboren. Der Vater, von bäuerlicher Herkunft aus Rügen stammend, hatte es als Leiter einer Werft und Rheder zu Ansehen gebracht und verwaltete, in glücklicher Ehe mit einer gleichaltrigen Gattin verheiratet, sein Hauswesen mit Liebe und Strenge. In seinen Kindern wuchs ihm eine stattliche Nachkommenschaft reinen norddeutschen Geblütes heran. Philipp Otto, der sonst als schlank und sogar muskulös gelten mochte,[3]) war unter seinen Brüdern der kleinste und zarteste. Von dem Geiste, der im Hause herrschte, zeugen schon die wenigen Worte, die er seiner jungen Braut bald nach ihrer Verlobung schrieb: „Wir sind unser neune und ist keines unter uns, das nicht sein Leben für den andern ließe."[4]) In besonders innigem Verhältnis stand er zu seinem ältesten Bruder, dem getreuen Daniel, und zu dem nächststüngeren, dem Landwirt Karl, von dem Daniel berichtet: „Otto

[1]) L. Giesebrecht, Ph. O. Runge. Damaris I. Stettin 1840. S. 97. — Siegfr. Krebs, Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einfluß L. Tiecks. Heidelberg 1909. — Wolfg. Koch, Ph. O. Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik. Straßburg 1909. — Singer-Gedung, Statuen deutscher Kultur. XII. München o. J. (1907). — E. Hancke, Briefe von Ph. O. Runge. Berlin 1913.

[2]) Reinh. Steig, Zu Ph. O. Runges Leben und Schriften. Euphorion IX, S. 670.

[3]) Daniel Runge über Otto im Sommer 1801: „. . . . in den Wogen der Liebesgefühle nahm er an Gesundheit erstaunlich zu und ließ im Ringen mit seinen jugendlichen Kunstgenossen für es empfinden, daß er der Stärkste unter ihnen sei." Hinterlassene Schriften II, S. 460.

[4]) Hinterlassene Schriften II, S. 180. — Zwei Geschwister waren als Kinder gestorben.

sah ihn, wenn er einmal von Mecklenburg nach Hause kam, fast wie eine Braut mit liebendem Betrachten an." Der Vater, der es für selbstverständlich hielt, daß jeder der Söhne im Erwerbsleben seinen Mann stehen müsse, wollte von akademischen Studien irgend welcher Art nicht viel wissen und bestimmte Otto für die Handlung. So trat denn dieser 1795 in das Kontor seines Bruders in Hamburg ein, um ein paar Jahre lang — anfangs willig, doch dann mit allmählich wachsendem Unbehagen — den vielerlei untergeordneten Geschäften eines Kaufmannslehrlings obzuliegen. Seine freien Stunden waren indessen der Pflege einer höheren Geistigkeit gewidmet; er zeichnete, übte ein angeborenes Geschick im Ausschneiden und nahm an den literarischen Interessen teil, die im Kreise seines Bruders verfolgt wurden. Die homerischen Gesänge in der Vossischen Übersetzung, Virgils Aeneide, Goethes Propyläen, daneben aber die ersten Schriften der jungen Romantiker, Tiecks, Wackenroders, der Schlegel, wurden eifrig gelesen und erörtert.

Als fördernd erwiesen sich dabei die nachmals so berühmt gewordenen jungen Buchhändler Perthes und Besser, die beide mit unserm Runge innig befreundet wurden. Endlich war es so weit gekommen, daß ein Wechsel des Berufes allen seinen Nächsten einleuchtete; der gute Vater gab nach und Runge bezog, nach vorbereitenden Studien unter den heimischen Meistern Herterich und Hardorff im Herbst 1799 die Akademie zu Kopenhagen. Er betrat hiermit die Stätte künstlerischer Bildung, die sich um die Jahrhundertwende als die bedeutsamste für das nördliche Deutschland erwiesen hatte. Die politischen Grenzen waren damals minder scharf gezogen als heute; das schwedische Pommern, dem Runge entstammte, und das dänische Schleswig bildeten vermittelnde Gebiete, aus denen die Künstler mit Vorliebe nach Kopenhagen zogen. Außer Abildgaard, dem Lehrer Thorwaldsens, war es namentlich Jens Juel, einer der besten Bildnismaler seiner Zeit, unter dem Runge sich bildete. Die akademische Unterweisung war im allgemeinen auf den gefällig antikisierenden Stil gerichtet, in den das sterbende Rokoko ausklang. (Daniel Runge schickte als neuestes Erzeugnis dieses Geistes dem Bruder die Umrißstiche nach Flaxmans Kompositionen, die bewundernd, wenn auch mit einiger Kritik, aufgenommen wurden.) Gewiß wäre für eine solide Ausbildung dem verspäteten Schüler ein längerer Aufenthalt an der dänischen Akademie nur heilsam gewesen, allein freundschaftliche Beziehungen und der Wunsch, in der Nähe einer großen Gemäldegalerie seine Studien fortzusetzen, lockten gleichermaßen nach Dresden, wo er nach anderthalb Jahren im Sommer 1801 eintraf. Auch hier folgte Runge einer erprobten Überlieferung, denn gerade nach Dresden, wo der Greifswalder Friedrich lebte und der Norweger Dahl bald seine zweite Heimat finden sollte, zogen die Schüler der dänischen Akademie mit Vorliebe. Zunächst arbeitete Runge in dem begonnenen Sinne weiter, vollendete einen galant antiken Triumph des Amor — nach beliebten Mustern als Nach-

ahmung eines Reliefs grau in grau gemalt, komponierte einen Bacchantenzug ähnlichen Geistes und beteiligte sich an einem der Weimarer Wettbewerbe in dem Kampfe Achills mit Skamandros. Gleich darauf, es war zu Beginn des Jahres 1802, erfolgte indessen der Umschwung. Der Mißerfolg seiner Bemühung um Weimar scheint offenbar zu der längst im stillen vorbereiteten Wandlung nur den letzten Anstoß gegeben zu haben. Menschliches und künstlerisches Erleben wirkten dabei zusammen. Runge verlobte sich; und in der leidenschaftlichen Erhebung seines ganzen reinen und reichen Wesens wurde er nun auch in der Person Tiecks mit der Gedankenwelt der Romantik inniger vertraut. Als tief bedeutsam für seine Anschauung von den letzten Aufgaben der Kunst erwies sich namentlich die durch Tieck vermittelte Bekanntschaft mit den Schriften Jakob Boehmes. Die so gewonnene Bereicherung seiner Einsicht zeigt sich, in künstlerische Tat umgesetzt, in den Kompositionen der vier Tageszeiten, deren Plan zu Weihnachten 1802 in ihm aufging. Wie diese Arbeit sich in wachsendem Maße seiner bemächtigte, um ihn nicht mehr loszulassen, wurde sie zur Hauptaufgabe seines Lebens, neben der alles andere den Charakter des Vorbereitenden oder Nebensächlichen — wenigstens für ihn selber — erhielt.

Die „Zeiten", das eigentliche Gegengeschenk Runges an seine Dichterfreunde, haben uns daher den Weg zur Beurteilung seines künstlerischen Charakters in seiner Ganzheit zu weisen. Die 1807 erfolgte Veröffentlichung dieser Kompositionen in den Umrißstichen von Krüger, Darnstedt und Seiffert machte Runge bald zum bekannten und geliebten Genossen des romantischen Kreises. Inzwischen erfuhren seine Lebensumstände in raschem Wechsel Glück und Ungemach. — Runge vermählte sich im Frühjahr 1804 und ließ sich in Hamburg nieder. Allein lange sollte er des jungen Eheglückes nicht ungestört genießen. Die Kriegsereignisse rückten allmählich in bedrohliche Nähe und zwangen ihn nach der Schlacht bei Jena im Herbst 1806 zur Übersiedelung nach Wolgast. Gleichzeitig hatte sein treuester Helfer, der Bruder Daniel, seine Firma liquidieren müssen. Und als Runge im nächsten Frühjahr nach Hamburg zurückkehrte, sah er sich veranlaßt, seiner künstlerischen Tätigkeit zeitweise zu entsagen, um an dem mühseligen Wiederaufbau des brüderlichen Geschäftes helfend mitzuwirken. In den wenigen Jahren, die Runge nun noch vergönnt waren, wurde der Plan der Tageszeiten in erweitertem Umfange neu bearbeitet. Inwieweit Runge mit der Vollendung der riesenhaften vier Gemälde, die schließlich zu ihrer Aufnahme eines besonderen Baues bedurft hätten, ernstlich rechnete, bleibe dahingestellt. Genug, er nahm eine große (wenn auch noch nicht die endgültige) malerische Ausführung des Morgens in Angriff. Daneben entstanden außer Illustrationen, anmutigen Zeichnungen für Buchschmuck und anderen dekorativen Entwürfen einige Bildnisse von hohem Werte. Die bekanntesten bewahrt die Hamburger Kunsthalle, von anderen berichten die Hinterlassenen Schriften und

einige verschollene dürften aus dem Privatbesitz entfernter Nachkommen eines Tages wohl wieder auftauchen.[1]) Ein brieflicher Verkehr mit bedeutenden Persönlichkeiten wurde weiter gepflegt und theoretische Studien über die Farben, zum Nutzen der Künstler gemeint, gediehen zu einem gewissen Abschluß in dem Heftchen, welches „Die Farbenkugel" betitelt, 1809 bei Perthes erschien. Henrich Steffens hatte dabei beratend und ermunternd mitgewirkt und Goethe begrüßte die Arbeit als Zeugnis eines geistesverwandten Bestrebens mit freundlichem Beifall. Doch Runges Tage eilten ihrem Ende entgegen. Als er am 2. Dezember 1810 nach quälenden Leiden der Lungenschwindsucht erschöpft die Augen schloß, hinterließ er als Lebenswerk ein Fragment — verhältnismäßig wenig Vollendetes, vielerlei Entwürfe — und manches darunter war verfehlt. Aber seine künstlerische Persönlichkeit war vollkommen gereift und dessen bewußt, daß sie befähigt sei, den Aufgaben zu genügen, die ihrem Genius entsprachen. Dieses bedeutete nicht wenig; denn seine Persönlichkeit umfaßte und spiegelte das bildnerische Vorhaben des damaligen Deutschland wie keine zweite. Und da der echte Kunstfreund einen Künstler nicht an der Zahl seiner Werke mißt, sondern an dem Werte seiner Persönlichkeit, soweit sie sich überhaupt in Kunstwerken ausspricht, so wird das Stückwerk dieses Lebens immerdar ein würdiger Gegenstand für die Studien der Nachwelt bleiben.

Runges Geltung war starken Wandlungen unterworfen. In seinen letzten Lebensjahren durfte er sich im Zentrum des deutschen Geisteslebens fühlen, den Besten und Hoffnungsvollsten innerlich verwandt. Mit Tieck war er eine Zeitlang eng befreundet. Aus welchen Ursachen ihre Beziehungen sich später lockerten, braucht uns hier nicht zu bekümmern; genug, es hat einen Augenblick gegeben, da sie einander tief in die Seele schauten mit einem Blick, der unvergeßlich bleibt. An seine Mutter schrieb Runge am 18. Dezember 1802: „Ich habe Keinen gefunden, der mich so ganz versteht, und den ich so wieder verstehe wie Tieck" — und ein Vierteljahr später an Daniel: „Wie ich in Ziebingen Tieck meine Zeichnungen zeigte, war er ganz bestürzt; er schwieg stille, wohl eine Stunde, dann meinte er, es könne nie anders, nie deutlicher ausgesprochen werden, was er immer mit der neuen Kunst gemeint habe."[2]) Die Tageszeiten, deren Anblick Tieck dermaßen bewegte, gewannen ihm auch die Herzen der anderen Romantiker; Clemens Brentano ahmte sie noch in später Zeit in seinen Entwürfen zu Bildern für seinen phantastischen Gockelroman nach,[3]) Fichte zeigte sich von ihrem Anblick ergriffen,[4]) Görres widmete ihnen die ausführlichste Paraphrase.[5]) Allen diesen Männern

[1]) Ein Bildnis seiner Nichte, der späteren Freifrau v. Langermann, ist neuerdings in das Museum zu Stettin gelangt.

[2]) Hinterlassene Schriften I, S. 36.

[3]) Hinckel Gockel und Gackeleia. Frankfurt 1838 mit Lithographien von E. Braun nach Brentano.

[4]) Hinterlassene Schriften II, S. 241.

[5]) Heidelbergische Jahrbücher der Literatur. 1808. Abgedruckt in den Hinterlassenen Schriften II, S. 515 und in den Vereinsschriften der Görres-Gesellschaft, Köln 1902.

hatte Runge aus dem Herzen gezeichnet. Und andere bedeutende Freunde kamen hinzu: der geistreiche Naturphilosoph Henrich Steffens, dessen literarisches Erinnerungsbildnis Runges angeführt wurde, der scharfsinnige und genußfrohe Kunstkenner Rumohr, Jakob Grimm, der Runges Aufzeichnung der Geschichten vom Machandelboom und vom Fischer un sine Fru nicht nur seiner berühmten Märchensammlung einfügte, sondern sie geradezu anderen Mitarbeitern als mustergültig hinstellte. Sogar die Brüder Schlegel, die in ihren Kunstansichten anderswo hinauswollten, ließen sich von Runges Persönlichkeit fesseln. Das ehrenvollste Zeugnis aber stellte ihm Goethes mehrfach bekundete, freundlich anerkennende Gesinnung aus — nicht wegen ihrer Übereinstimmung in Fragen der Farbentheorie, sondern wegen ihrer tiefgehenden Meinungsverschiedenheit in allem übrigen. Trotz grundsätzlicher Ablehnung der mystisch-religiösen Grundstimmung Runges ehrte er in ihm die Reinheit und Fülle der Begabung.

Weil nun aber das zeitgenössische Ansehen Runges sich nicht auf eine genauere Kenntnis seiner Werke gründete, sondern wesentlich auf den Stichen nach dem ersten Entwurf der Tageszeiten beruhte, aus denen man weitgehende Erwartungen schöpfte, weil ferner erfahrungsgemäß ein Ruhm um so schneller verhallt, je lauter die Gunst des Augenblicks sein Echo wiederholt, so konnte es geschehen, daß es bald von Runge stille ward. Die ausführliche und wohlgemeinte Erklärung der Tageszeiten, die Milarch in der Form eines bescheidenen Heftchens 1821 zu Berlin erscheinen ließ, war nicht geeignet, die Aufmerksamkeit von neuem auf ihn hinzulenken. Franz Kugler fühlte sich 1834 bewogen, einen Halbvergessenen in seinen Museumsblättern mit kurzen Worten zu verteidigen und die umfangreiche Veröffentlichung der Hinterlassenen Schriften, die Daniel Runge nach langen Vorbereitungen endlich 1840 herausgab, scheint die Kreise der persönlich Näherstehenden nicht wirksam überschritten zu haben. Es folgten die letzten Erinnerungen der alten Freunde Steffens und Perthes, 1845 ein Artikel in Naglers Künstlerlexikon, 1860 der Aufsatz von Ludwig Giesebrecht, in der wenig gelesenen Sammlung Damaris versteckt — und dann ein tiefes Schweigen. Ein Hauptwerk Runges, das Gruppenbildnis der Hülsenbeckschen Kinder, war in den Lagerräumen der Hamburger Kunsthalle verschwunden und sein Gedächtnis so gut wie völlig ausgelöscht, bis Lichtwark mit seinem sicheren Blick für das Echte und Große ihn wieder hervorhob. Sein erster öffentlicher Hinweis auf ihn findet sich 1893 in dem Buch über Hermann Kauffmann. Ihm folgte Muther in einem lebhaft geschriebenen, wenn auch nicht gerade wohl dokumentierten Kapitel, das als das Allerneueste eilfertig dem zweiten Bande seiner Geschichte der modernen Malerei vorausgeschickt wurde. Allein es zeigte sich bald, daß die Zeit für ein innigeres Verständnis Runges noch nicht gekommen war. Wenn Lichtwark und nach ihm Muther Runge als den Ahnen der damals kulminierenden modernen Freilichtmalerei feierten, so be-

zeichneten sie, verleitet durch ein von Michael Speckter formuliertes Urteil, wonach „Licht, Farbe und bewegendes Leben" die Ziele der Rungeschen Malerei gewesen wären, nur einen Zug seines keineswegs einfachen Charakters — und nicht den wesentlichen. So betrachtet mußte Runge als unzulänglich erscheinen und wurde daher von Muther in der bald darauf gedruckten englischen Ausgabe seines Buches wieder fallen gelassen. — Es ist bemerkenswert, daß der Weg zu seiner gerechten Würdigung zuerst von einer Dichterin und Literarhistorikerin gewiesen wurde, von Ricarda Huch, die Runge als den ersten Maler der Romantik den Dichtern und Philosophen jener großen Bewegung an die Seite stellte.[1]) Bald darauf erschienen die Aufsätze von Reinhold Steig, in denen der Text der Rungeschen Märchen und eines seiner Gedichte kritisch geprüft und einige an Georg Andreas Reimer gerichteten Briefe neu veröffentlicht wurden.[2]) Die Kunsthistoriker verhielten sich noch zurückhaltend; angesichts der Jahrhundertausstellung von 1904 zeigte es sich, daß die hohe Wertschätzung, die Lichtwark für Runge reklamierte, nur von Wenigen geteilt wurde. Bald indessen trat auch hier ein Wandel ein, und zwar in dem Maße, wie das Bestreben der Zeit sich dem Pfade Runges näherte. 1909 erschienen fast gleichzeitig drei Monographien über ihn, unter denen sich das Buch Auberts durch lebhafte Sympathie und Verständnis der künstlerischen Werte auszeichnet. Seither ist Runges Erscheinung im Bewußtsein der Gegenwart lebendig geblieben; zugleich aber sind wir dessen inne geworden, daß ihn ein geistiges Band der Verwandtschaft mit hohen Ahnen der deutschen Kunst in längst vergangenen Zeiten verknüpfe.

Runge steht genau an der Grenze zweier Zeitalter europäischer Kultur. Hinter ihm lag das Rokoko, das heißt, das Reich eines bei aller Leichtigkeit des Auftretens ungemein starken und folgerichtigen Formwillens. Runge war Zeuge seiner Zersetzung, da an die Stelle der verführerisch übermütigen Genien der Blütezeit die ernsthafteren Geister der Spätzeit eingezogen waren, die ein wenig Griechentum, Bürgertum und sentimentale Naturschwärmerei miteinander zu verbinden wußten. Repräsentanten dieser Zeit waren Runges Kopenhagener Lehrer. Allerdings konnte er von ihnen die Wohltaten eines anscheinend immer noch festgefügten Stils empfangen und ein solides Handwerk erlernen. Allein das Bewußtsein, daß diese Kunstwelt alt und überlebt sei, scheint schon in Kopenhagen in ihm gedämmert zu haben, um sich dann in Dresden rasch völlig zu klären. Und zwar muß es betont werden, daß dieser Jüngling den ungeheuren Umschwung, der sich hier vollzog, anders erlebt und ahnend durchschaut hat als die allermeisten seiner Kunstgenossen. Der höchst programmatische Carstens zum Beispiel, gehört, des tönenden Lobes seiner Bewunderer ungeachtet, vielmehr der ab-

[1]) R. Huch, Blütezeit der Romantik. 2. Auflage, Leipzig 1901, S. 348.

[2]) Brandl und Tobners Archiv für das Studium der neueren Sprachen. CVII. (1901), S. 277. — Ebenda CX. (1903), S. 8. — Euphorion IX. (1902), S. 660.

ſterbenden alten als der neuen Zeit an. Nur den Dichter Novalis möchte man dem Ernſte und der Einſicht Runges vergleichen.

Erſtaunlich iſt der naive Radikalismus, in dem ſich ſein Unwille gegen die abgelebten Schulregeln entlädt. Nicht genug damit, daß er ſich gegen Winckelmanns und Goethes Kunſtlehren wendet und von Studienreiſen nach Italien oder nach Paris nichts wiſſen will;[1] er behauptet rund heraus, daß es „für die Kunſt ein großes Glück wäre, wenn alle vorhandenen Kunſtwerke mit einem Male vernichtet würden, und die Kunſt wieder von vorne anfangen müßte.“ Ein Aufſchrei der Empörung, der den guten Quiſtorp in Greifswald, an den er gerichtet war, begreiflicherweiſe einigermaßen aus der Faſſung brachte![2] An die Stelle der Akademie will Runge den alten Werkſtattunterricht mit ſeinen Wohltaten einer intimen perſönlichen Unterweiſung an der Hand beſtimmter Aufgaben ſetzen; und fühlt ſich Manns genug, ſelber eine ſolche Werkſtatt zu leiten. — Es iſt leichter, ſeine Vermeſſenheit zu belächeln als ſeinem Weitblick gerecht zu werden.

Was Runge in dieſen Fragen von ſeinen berühmteren Zeitgenoſſen unterſchied, war die Tiefe, in der er das Problem erfaßte. Daß das neue Jahrhundert der Welt auch eine neue Kunſt beſcheren müſſe, wußten Alle. Auch redeten ſie nicht ohne Pathos von dem neuen Geiſte dieſer Kunſt; ſobald aber die gelehrten und ſcharfſinnigen Männer den Weg bezeichnen ſollten, auf dem ſich dieſer neue Geiſt nun auszuwirken habe, da wußten ſie ihm als Marken nur die Vorbilder alter hiſtoriſcher Formen zu bezeichnen, wieſen alſo rückwärts ſtatt vorwärts. Als ob zu dieſen vorweg geprägten Formen ſich nachträglich der Geiſt ſchon von ſelber finden werde, um alles recht zu machen — während es doch der Geiſt war, der ſich auch hier ſeinen Körper erſt bauen mußte — in der langen taſtenden Arbeit eines Jahrhunderts. —

Die Einen, denen Winckelmann voranleuchtete, ſahen das Heil in der Antike, die Anderen, deren beredteſter Wortführer Friedrich Schlegel war, ſuchten es bei den alten Meiſtern des ſpäten Mittelalters, den Deutſchen oder den Italienern, die man für einfältig und gewiſſermaßen treuherzig hielt, weil ſie der lieblichen ſinnenfrohen Erfüllung eines Raphael vorausgegangen waren. Und wieder andere — Künſtler, die weniger Worte machten — ließen ſich auf dem breiten Boden des Naturalismus nieder, indem ſie dabei verſtohlen nach etlichen Niederländern des ſiebzehnten Jahrhunderts hinüberlugten, die ihnen ein behagliches Verweilen bei allem Gegenſtändlichen ſo vortrefflich vorgemacht hatten. Und ſie alle, ob ſie nun mit oder ohne Geiſt, mit Worten oder mit Taten ihre Theorien verfochten, blieben an

[1] An ſeine Braut. Hinterlaſſene Schriften II, S. 179. — An Daniel (28. Dezember 1808.) Ebenda II, S. 189.

[2] Ebenda II, S. 235. — Runge ſcheint ſich geſprächsweiſe ſo geäußert zu haben, daß er es nicht ganz ſo ſchlimm gemeint habe, bedarf kaum einer Erklärung.

den Äußerlichkeiten hängen. Ihnen gegenüber bewährte sich Runge als der bessere Prophet, indem er sich gegen die Form zunächst indifferent verhielt und dafür allen Nachdruck auf die Erneuerung der Gesinnung, das heißt des deutschen Menschentums in seiner Geistigkeit, legte. Dabei leitete ihn nicht ein ausgebreitetes Wissen — denn er hatte nicht viel gesehen —, sondern die Gabe eines ahnungsvollen Fernblickes, die ihm vielleicht aus den Erlebnissen einer kränklichen und reizbar bewegten Kindheit erwachsen war. Und in eben dieser Kindhaftigkeit und Triebhaftigkeit seines Denkens und Forderns lag seine Stärke, denn es war sein Geblüt, das aus ihm redete. Seine Gründe und seine Absichten lagen in seiner Rasse, seinem alten, unvermischten pommerschen Bauernstamm und waren eben deswegen für ihn nicht diskutabel. Ohne es zu ahnen, sprach er im Namen seines Volkes und indem er sich selber zu neuer Tätigkeit aufrief, erweckte er uralte schlummernde Geister deutscher Kunst. Es ist daher nicht richtig, wenn man vermeint, Runges neues Bestreben aus den Gesprächen mit Tieck oder aus der Lektüre Jakob Boehmes völlig erklären zu können. Wohl durchzitterten die Gedanken dieser Männer damals die Luft und wurden von Tausenden vernommen, die sie in diesem oder jenem Sinne verwerteten. Wenn sie nun aber in Runge anders, tiefer wirkten, so vermochten sie es nur, weil sie in ihm verwandten Kräften begegneten, die der Entbindung harrten. Es gilt hier, daß Einer nur lernt, was er schon weiß. Die Romantiker und Jakob Boehme bekehrten ihn nicht; vielmehr fand er sich zu ihnen, weil er romantisch und „boehmisch" geartet war.

Hier führt uns nun der Gang unserer Betrachtung auf die Frage, was denn eigentlich romantisch sei, das heißt, was wir als den wesentlichen Charakterzug dieser in vielen Farben spielenden, anscheinend widerspruchsvollen und doch als einheitlich empfundenen geistigen Bewegung hervorheben sollen?

Irren wir nicht, so scheint uns das Wesen der Romantik auf einem neuen Begriff der Persönlichkeit zu beruhen, des erkennenden und handelnden Menschen, der als Schöpfer einer Welt — seiner Welt — auf einmal in einem unerhörten Glanz erstrahlte. Gestützt auf Kant, doch kühn über ihn hinausweisend, hatte Fichte sein Weltbild auf das autonome Subjekt gegründet; und, wenn er gleich sein Ich als einen universalen und transzendenten Begriff verstand, so erschien doch im weiteren Verfolge auch das empirische Ich des Einzelmenschen in der Würde einer neuen Verantwortung und im Besitze einer früher kaum geahnten geistigen Macht. Nebenbei sei es angemerkt, wie diese Betonung der Persönlichkeit folgerichtig im Gegensatz zu der Weltbürgerlichkeit des verflossenen Jahrhunderts eine Vertiefung und Belebung des Nationalbewußtseins herbeiführte, da die Völker gleichsam als Kollektivpersönlichkeiten höchster Ordnung aufgefaßt und einander gegenübergestellt wurden. Den stolzesten Ausdruck hat bekanntlich wieder Fichte diesem Bewußtsein in den Reden an

die deutsche Nation gegeben. Als Ergänzung zu Fichte bezeichnete nun Schelling den Künstler, das heißt den vorzugsweise schöpfungsmächtigen Menschen, als den höchsten Typus der Persönlichkeit, zu dem auch der Philosoph hinaufzublicken habe. In der Betätigung einer solchen Gesinnung legte Henrich Steffens sein genial kühnes Buch über die innere Entwicklungsgeschichte der Erde am Schlusse seiner Widmung an Goethe als ein Weihegeschenk „im delphischen Tempel der höheren Poesie" nieder. Der Gedanke an Goethe stellte sich unvermeidlich ein, so sehr er selber auch dem romantischen Andringen widerstehen mochte, da er wie kein Anderer jener Auffassung entsprach, die im Künstler nicht nur den Gestalter, sondern auch den Weisen feierte, dessen ahnungsvoller Intuition sich eine höchste Erkenntnis auftat, die dem Forschen der reinen Gelehrten verborgen blieb. Die Voraussetzung für eine solche Anschauung lag in der Überzeugung von der Wesenseinheit des Menschen mit der Natur. Hiermit wurde neben der Vernunft das Gefühl gleichsam als eine neue Quelle der Erkenntnis erschlossen, da ein inneres Erleben und Miterleben das äußerliche Beobachten, Ermessen und Errechnen ergänzte. Auf diesem Wege begegnete man nun den Mystikern, zumal Jakob Boehme, der in solchem Sinne sich lange zuvor sein Weltbild auferbaut hatte — ein Weltbild von besonderer Art, das neben einer gar künstlichen zahlenmäßigen Systematik viel bunte und erfrischende Bilder aus der Natur enthielt. Eben die Anschaulichkeit der Rede eines Boehme mußte ihn einem Maler wie Runge nahe bringen, der sonst, eigenem Geständnis zufolge, in die abstrakten Gedankengänge der Philosophen nicht einzugehen vermochte.

Es leuchtet ohne weiteres ein, wie diese mystisch-romantische Auffassung von der hohen Würde des Künstlerberufes die Aufgaben der Kunst unermeßlich erweitern mußte. Für das Vorhaben des Künstlers schienen auf einmal alle Schranken zu fallen. Da war kein Ideal so hoch und keine Weisheit so tief, daß er nicht meinen konnte, sie mit seinen Mitteln bildlich zu gestalten. Und gleichzeitig sanken auch die Scheidewände zwischen den einzelnen Kunstgebieten; man faßte die Kunst als ein Ganzes und spielte mit dem Gedanken des Gesamtkunstwerkes, in dem sich die Mittel der Poesie, der Musik, der Bildnerei zu höchsten Wirkungen verschlingen sollten. Welche Rolle die synästhetischen Gefühle bei den Frühromantikern, zumal bei Tieck, spielen, ist des öfteren erörtert worden. Auch hierin war ihnen Runge gleichgesinnt, dessen Tageszeiten wohl grade als die „malerische, phantastisch-musikalische Dichtung", wie Runge sie selber bezeichnete, ihre Herzen gewannen und auf die höchste Erwartung stimmten.

Wir wissen es, wie auch der äußere Verlauf dieser Arbeit symbolische Bedeutung für das gesamte Bestreben der Frühromantik erhielt. Das grenzenlose Vorhaben gelangte nicht zum Ziele, mußte in einem Stückwerk stecken bleiben, auch wenn das Schicksal dem früh Zusammengebrochenen alles gewährt hätte, was es ihm versagte — physische Kraft, langes

Leben, Reichtum. Und ähnlich erging es Runges Geistesverwandten. Sie starben früh oder sahen, wie Tieck und Brentano und Schelling, den hochgemuten Feuergeist in sich ersterben. Sie waren Jünglinge, die es nicht vermochten, sich zu Männern zu wandeln; und neben ihnen machten sich gar bald wieder die Bedächtigen und Verständigen breit, denen nun einmal die Erde gehört. Und doch! Welchen Glanz gewährt der Anblick der deutschen Frühromantik! Vergessen wir es doch nicht, daß dieser Glanz eine Zeitlang ganz Europa überstrahlte, daß Frankreich, England, Skandinavien und Italien in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einen Anhauch des deutschen romantischen Geistes verspürten. Und seien wir auch dessen eingedenk, daß es seither keine Kunst und keine Wissenschaft gegeben hat, der nicht die frühe Romantik in irgend einem Sinne vorgearbeitet und vorgedacht hat. Wir Gegenwärtige blicken auf sie zurück als auf eine Zeit der Jugend und der Aussaat.

Wenn wir uns jetzt den einzelnen Zügen von Runges künstlerischem Charakter zuwenden, so liegt es nahe, zunächst sein Verhältnis zur Natur zu betrachten; denn hier handelt es sich überall um das Einfachste — um das Verhältnis des Künstlers zu seinem Rohstoff. Schon daraus ergeben sich wichtige Schlüsse für die weitere Beurteilung. Daß nun in unserem Falle besondere Schwierigkeiten vorliegen, ergibt sich schon aus der sehr verschiedenen Beurteilung, die Runge hier erfahren hat. Die Einen, die ihn als Vorläufer der Impressionisten hinstellen wollten, feierten ihn wegen seines im Vergleiche zur vorhergehenden Zeit frischeren Naturgefühls, also gewissermaßen als Naturalisten und konnten diese Auffassung mit manchen Einzelheiten aus seinen Gemälden oder aus seinen Blumenausschnitten begründen. Andererseits ist es behauptet worden, er habe die äußere Natur überhaupt nicht studiert. „Er sah sie nicht", sagt Krebs rund heraus,[1]) und hätte auch hierfür Belege anführen können. Nun wäre es wenig gewonnen, wenn wir mit billigem Witze bemerken wollten, die Wahrheit läge eben inmitten der Widerstreitenden. Darauf hat Goethe mit einem so feinen wie weisen Worte vorweg erwidert: nicht die Wahrheit, sondern das Problem liegt in der Mitte — ein Problem, das diesmal seine Lösung am ehesten durch den Hinweis auf eine Analogie finden mag.

Es ist richtig, daß in Runges Künstlertum keimhaft ein Element beschlossen war, das sich später im Naturalismus und Impressionismus des neunzehnten Jahrhunderts entfaltete. Es gibt einige Studien von ihm — z. B. in der Hamburger Kunsthalle die Amarillis oder das Antlitz seiner Mutter, in denen die Natur so lebendig, so unmittelbar und geistvoll interpretiert ist, daß sie mit Ehren in einer Reihe von modernen Impressionistenarbeiten bestehen könnten. Sein Selbstbildnis, das wir unserem Büchlein als Titelbild vorangestellt haben, erinnert an Géricault und gewisse Lichtwirkungen in seinen großen Hamburger Gemälden — das Spiel der Sonnenstrahlen auf dem Gruppenbild der Hülsenbeckschen Kinder,

[1]) a. a. O. S. 181.

die Morgendämmerung auf dem Fragment des auf der Wiese ruhenden Säuglings — finden ihresgleichen nicht in der deutschen Malerei ihrer Zeit und lassen Vorzüge ahnen, die erst um reichlich zwei Menschenalter später allmählich zum Gemeingut der malenden Jugend wurden. Der Beispiele sind nicht viele, aber sie genügen, um es zu erweisen, daß Runge die Fähigkeit besaß, in einem modernen Sinne malerisch-impressionistisch sich auszudrücken — wenn er gewollt hätte; allein er wollte eben nicht. Für ihn waren solche Arbeiten lediglich als Studien wertvoll, als Vorbereitungen zu im übrigen anders gemeinten Hauptwerken. Wie er nun grundsätzlich sein Verhältnis zur Natur aufgefaßt habe, darüber spricht er sich in seinen Briefen mit wünschenswerter Deutlichkeit aus, manchmal in weitläufigen Umschreibungen, gelegentlich auch in knappster Formel, so wenn er einmal, im September 1801, an seinen Freund Böhndel schreibt: „Es ist nichts und führt nur gradeswegs zum Verfall der Kunst, von außen nach innen würken zu wollen".[1] Solches war die Auffassung der Naturalisten; ihm dagegen ist künstlerische Arbeit durchaus ein Wirken von innen nach außen.[2] Wohl verweilt er mit liebevoll aufmerksamem Betrachten vor der Natur, er verliert sich sogar in schwärmerischer Hingabe in ihr,[3] aber nicht um von ihrer Zufallserscheinung die Form seines Ausdrucks zu entlehnen. Er will sie durchschauen, die Züge des Bleibenden, ewig Wiederkehrenden in ihr erkennen, um diese darzustellen — in einem Bilde, das gleichzeitig kosmische Bedeutung hat und sein inneres Schauen und Fühlen ausdrückt. Denn ihm, dem Mystiker, ist das eigene Seelenleben ein Gleichnis des Weltgeschehens und das Erlebnis wandelt sich ihm zum Symbol. Um die Geliebte zu verherrlichen, leiht er ihre Züge einer Psyche, die den Genius der Kunst, einen kleinen geflügelten Flötenbläser, unterweist. Und nennt das Bild die Lehrstunde der Nachtigall in der Erinnerung an ein Gedicht Klopstocks!

Unserer mit vielen Wässern der kunstgeschichtlichen Bildung gewaschenen Anschauung will es nun vielleicht bedünken, als sei Runge für ein solches Vorhaben noch nicht frei genug mit der Naturform umgegangen. Wir sind stärkerer und namentlich konsequenterer Abstraktionen gewohnt und empfinden den Naturalismus mancher Einzelheit bei Runge wohl gar als störend. Dem gegenüber sei es nun aber zu bedenken gegeben, daß es zu viel verlangt heißt, wenn ein Künstler, der am Beginn eines ganz neuen Weges steht, nun gleich auch den Stil zur Reife entwickeln solle, in dem das neue Bestreben seinen vollgültigen Ausdruck findet. Der Gedanke eilt der langsam sich entwickelnden Form behende voraus

[1] Hinterlassene Schriften II, S. 82 und hieran anknüpfend Daniel Runge II, S. 457/458.

[2] An Daniel am 7. November 1802: Ich fühle es ganz bestimmt, daß die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zu finden sind, und daß sie da wieder müssen gesucht werden, die „Elemente selbst" aber sind in uns, und aus unserm Innersten also soll und muß alles wieder hervorgehen. Hinterlassene Schriften I, S. 16.

[3] Unter den verschiedenen Zeugnissen hierfür sei namentlich der ekstatische Erguß in dem Briefe an Daniel vom 9. März 1802 hervorgehoben. Hinterlassene Schriften I, S. 9.

und die Begnnenden sind all ihrer radikalen Gesinnung zum Trotz immer Meister des Überganges, denen selbstverständlich noch manches von jener Formgebung anhaftet, deren Überwindung sie sich zum Ziel gesetzt haben.

Sehr fein und richtig hat Runge den grundsätzlichen Unterschied der älteren Kunstform, von der er ausgegangen war, zu der neuen gefühlt, der das aufgehende Jahrhundert gehören werde, indem er es auf seine Art umschreibend ausspricht, daß die ältere Zeit anthropomorphisch dargestellt habe — den Menschen als Repräsentanten des Naturgeschehens — während die neue Zeit vielmehr umgekehrt die Natur als Repräsentanten menschlichen Fühlens darzustellen berufen sei.[1] — Wenn er nun weiter im Verfolge solcher Anschauung die Landschaft als das eigentliche Hauptthema für die kommenden Malergeschlechter bezeichnet, so scheint er damit vollkommen richtig in die Ferne gedeutet zu haben, die der Freilichtmalerei gehörte, die allerdings ihre Ausdrucksmittel durch das Studium der Landschaft erworben hat. So freilich — rein und restlos in formale Werte aufgelöst — hatte sich Runge die Kunst der Zukunft gewiß nicht erträumt. Seine Voraussicht mochte sich etwa auf die Bilder seines Zeitgenossen Caspar David Friedrich beziehen, die in ihrer Vereinigung naturalistischer, leicht stilisierter Form mit symbolischer Nebenbedeutung den faßlichsten Ausdruck für Runges Theorie darstellen. Er selbst ging nicht einmal so weit. Er hat sich mit der Landschaft überhaupt wenig abgegeben, blieb mehr, als er vielleicht ahnte, in der anthropomorphischen Gestaltung befangen und begnügte sich damit, die Blumen, die er zärtlich liebte, zu symbolischen Trägern seines Tiefsinns zu berufen. Ihm bezeichneten ihre zarten Gestalten die verschiedenen heilsamen und unheilvollen Kräfte der Natur und die Regungen des menschlichen Gemütes. Und eben hierin begegnete er sich wiederum mit den jungen Dichtern der Romantik und mit Jakob Boehme.

Nach dem Vorausgeschickten können wir uns über das Verhältnis Runges zu den Aufgaben seiner Kunst kurz fassen. Der Universalität seiner Naturanschauung entsprach die Universalität seiner Kunstanschauung.[2] Somit darf er ungeachtet zweifelloser Proben einer starken malerischen Begabung keineswegs nur als Maler im beschränkenden Sinne aufgefaßt werden. Wie er in seine großen Bilder der Tageszeiten poetische und musikalische Vorstellungen einbeziehen wollte, ist bereits bemerkt worden. Auch die Architektur war dabei in seinem Plane begriffen. Sie sollte in einem neuen Stil das Gehäuse für seine Gemälde errichten;[3] ja, wir dürfen es uns aus manchen Andeutungen vorstellen, daß er mit dem Gedanken gespielt

[1] An Daniel am 7. November 1802: Zuerst bannten die Menschen die Elemente und die Naturkräfte in die menschliche Gestalt hinein . . ., jetzt fällt der Sinn mehr auf das Gegenteil. — Hinterlassene Schriften I, S. 16. — Bald darauf, am 1. Dezember 1802, ähnlich an Tieck. Ebenda I, S. 24.

[2] An Böttiger am 7. April 1802: „In jedem vollendeten Kunstwerke fühlen wir durchaus unsern innigsten Zusammenhang mit dem Universum." Hinterlassene Schriften II, S. 124.

[3] Am 22. Februar 1803 an Daniel. Ebenda II, S. 202.

habe, sein eigener Architekt zu werden. Eine vereinzelte Probe seiner architektonischen Arbeit besitzen wir in dem phantastischen Entwurf für ein Grabdenkmal; als Ornamentiker betätigte er sich mit Vorliebe und von zahlreichen kunstgewerblichen — leider verloren gegangenen — Entwürfen berichtet eine durchaus glaubwürdige Briefstelle aus einem Schreiben einer späteren Anverwandten an Lichtwark.[1] Vergegenwärtigen wir uns ferner sein allezeit lebendiges Interesse an der Musik und sein fortgesetztes poetisches Dilettieren, so erscheint er praktisch als Universalkünstler und theoretisch als Kunstlehrer, der überall darauf ausging, die Grenzen zwischen den einzelnen Kunstgebieten zu verschleifen. In dieser Hinsicht zeigt er sich schon bald nach seiner Ankunft in Dresden, im Herbste 1801, bemüht, da er mit einem Architekten und einem Musiker das Wesen ihrer Künste vergleichend erörterte. . . . „wir machen so Zeug zusammen, was lustig ist und auch was uns bis in die Seele ergötzt. Der Musikus bringt uns Geschmack an seiner Kunst bey, ... wir halten unsere drey Künste gegen einander, und durch Verknüpfungen von solchen Ideen entstehen neue, die am Ende etwas produciren; wir suchen unter uns selbst die Einseitigkeiten in Kenntnissen und Kunst auf, die Andre lächerlich machen, und hüten uns so davor". — Solche Bestrebungen laufen schnurstracks dem klassischen Geiste zuwider, der wohl die Harmonie der Künste will, doch unter gleichzeitiger Betonung ihrer Grenzen. In diesem Geiste hatte Lessing seinen Laokoon geschrieben; und nun erschien als sein größester und vorläufig letzter Vertreter Goethe, der im bewußten Gegensatz zur romantischen Lehre in seine Propyläen den Satz aufnahm: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben". Indessen — die mahnende Stimme verhallte ungehört, denn in der Tat wurde die weitere Entwickelung der Kunst im neunzehnten Jahrhundert durch eine beständig wechselnde Vermischung ihrer Arten charakterisiert. Es ist bekannt, wie dieses Streben Runges und seiner romantischen Freunde nach dem „Gesamtkunstwerk" späterhin von der Musik aus in den Dramen Wagners seine Erfüllung fand, während gleichzeitig von der bildenden Kunst aus Böcklin und später Klinger die Synästhese der Malerei, der Poesie und der Musik erstrebten.

Weniger bekannt, oder doch weniger beachtet, ist es dagegen, welche Analogien hierfür sich in der älteren Geschichte deutscher Kunst darbieten. Man möchte es sogar vermuten, daß dieses Überwallen der Kunstgrenzen im Dienste eines maßlosen Bestrebens geradezu ein Merkmal des deutschen Wesens sei. Zum mindesten charakterisiert es jene Kunstform, die man mit Recht als die germanische hingestellt hat — die gotische — zumal in ihren letzten

[1] Eine Enkelin Carl Runges bemerkt zu dem vom 23. März 1805 datierten Brief ihres Bruders: „Es haben in Wien in Mecklenburg bei dem Bruder von Philipp Otto (unserem Großvater) noch große Bücher in Schweinsleder gebunden existiert, in denen Zeichnungen von ihm, hauptsächlich Muster für Kunsttischler und Schlosser, enthalten waren." Über den Verbleib dieser Bücher hat sich nichts ermitteln lassen.

höchstgesteigerten Äußerungen, die sie auf deutschem Boden gefunden hat. Die Verbindung zwischen Baukunst, Malerei und Bildhauerei ist allerdings in der Gotik eine nicht nur engere, sondern durchaus andere als in jeder klassischen Kunst. In der Antike oder in der Renaissance gehören sie zueinander, hier aber wachsen sie ineinander; die Architektur ist plastisch und die Plastik ist architektonisch, beide sind auch malerisch und ihnen ist die Malerei so nahe verwandt, daß keine dieser Künste für sich beurteilt werden darf. Denn sie stützen und erklären sich gegenseitig — und deuten zugleich aus der Sinnenwelt, die sie zu schmücken berufen sind, in eine Welt des Übersinnlichen, aus der sie ihre Seele empfangen zu haben scheinen, die nun in ihre Heimat zurückkehren möchte. Wie anders steht dieser innigen Verschlingung der Künste mit transzendentaler Absicht die ruhige, alles Irdische verklärende Ordnung klassischer Kunst gegenüber!

Die Verwandtschaft Runges mit dem Geiste, das heißt mit den Anschauungen und der Absicht, gotischer Kunst, ist um so merkwürdiger, als sie nicht etwa im Gefolge einer innigen Beschäftigung mit mittelalterlichen Denkmalen auftritt, auch nicht einer deutlich gepredigten Lehre folgt, sondern vielmehr triebhaft aus seinem Charakter erwächst. Wo er nun aber gotischer Kunst gegenübertritt, da fühlt er sich aufs Tiefste berührt, weil er Klänge vernimmt, denen verschwiegene Saiten in seinem Gemüte widerhallen. Der Meißner Dom, den er im Juni 1803 kennen lernt, erregt ihn nachhaltig. „Die Kirche hat mich ordentlich wieder zu mir selbst gebracht!" ruft er aus. Kann man es deutlicher sagen, was wir meinen? — Und weiter phantasiert er in demselben Briefe: „Bey der Meißner Kirche ist mir ein Gebäude für meine Bilder recht wieder eingefallen; auf die Art müßte es eigentlich seyn. — Wenn sich die Leute bey den Kirchhöfen vor der Stadt Hamburg irgendwo doch so eine Capelle wollten bauen lassen, und mir den Auftrag geben, das sollte doch noch ein Gebäude werden. — Wenn ich so zaubern könnte, nur blos so etwas viel Geld beyen, da wollt' ich mal was bauen auf meine eigne Hand, just keinen Babylonischen Thurm oder Luftschlösser, vielmehr ordentliche Häuser, — sieh, da komm' ich unwillkürlich zur Baulust, wozu unser Hülsenbeck mich animieren wollte; am Ende erfinde ich noch eine neue Baukunst, die aber gewiß mehr eine Fortsetzung der Gothischen wie der Griechischen wäre".[1] Und wie ein Echo dieser Worte klingt es weiter in einem bald darauf geschriebenen Briefe an seine Mutter: „Ich baue seitdem immer in Gedanken . . ." Daniel Runge bekräftigt ausdrücklich diese Absichten und versichert Karl Sieweking, der 1815 als Siegesdenkmal für das Leipziger Schlachtfeld einen gotischen Dom forderte, der Übereinstimmung mit Philipp Ottos Gedanken.[2] — Brentano, der Runge, ohne ihn persönlich zu kennen, als Zeitgenosse und Geistesverwandter

[1] An Daniel am 12. Juni 1803. Hinterlassene Schriften II, S. 219. [2] Ebenda II, S. 470.

nahe ſtand, ſetzt ohne weiteres ſeine Teilnahme an gotiſcher Baukunſt voraus und verweiſt ihn betreffs näherer Mitteilungen über ihre Denkmale an Sulpiz Boiſſerée. So iſt es denn auch keineswegs ungefüge, wenn Aubert von der Raſſeverwandtſchaft eines Grünewald mit Runge ſpricht. Was würde Runge wohl für Augen gemacht haben, wenn er den größeſten der ſpätgotiſchen Maler kennen gelernt hätte, der ihm auf ſeinem eigenen Gebiete die Erfüllung deſſen zeigen konnte, was er aus einem Architekturdenkmal verworren ahnte! Wie ſehr Runge der Überſchwänglichkeit einer phantaſtiſch geſteigerten Form zuneigte, das bekundet wohl am deutlichſten der unausgeführte und unausführbare Entwurf zu dem Grabdenkmal einer jungen Frau, den er in ſeinem Todesjahr zeichnete, ein Entwurf, der in ſeinem tranſzendenten Beſtreben neben naiv naturaliſtiſchen Einzelheiten ſo ganz von ſpätgotiſchem Geiſte erfüllt iſt. Als ſehr bedeutſam will es uns ferner bedünken, daß manche der Scherenſchnitte Runges unbewußt ſo ſtark gotiſieren, daß man ſie, in Flachrelief überſetzt, ohne Widerſpruch einem gotiſchen Schranke als Füllung einfügen könnte. In ſeinen ornamentalen Phantaſien lebt etwas von dem Geiſte Dürerſcher Randzeichnungen wieder auf, wie denn auch Brentano ausdrücklich an das Gebetbuch Maximilians erinnert, als er ſich von Runge Umrahmungen zu ſeinen Romanzen vom Roſenkranz erbittet.[1])

Es könnte nun den Anſchein haben, als ob dieſem Drängen nach überſchwänglichem Ausdruck das Meß- und Rechenweſen in Runges Kunſt als ein Element nüchterner Beſonnenheit widerſpräche. Die Genauigkeit, mit der er in den vorbereitenden Arbeiten zu den Tageszeiten alle Größenverhältniſſe zahlenmäßig feſtlegt, und die Symmetrie der beiden Bildhälften peinlich durchführt, wirkt auf unſer Gefühl allerdings erkältend. Und doch hat Runge nicht Unrecht, wenn er zu dieſem Punkte an ſeinen Bruder ſchreibt, die „ſtrenge Regularität ſei grade bei den Kunſtwerken, die recht aus der Imagination und der Myſtik unſrer Seele entſpringen, ohne äußeren Stoff und Geſchichte, am allernotwendigſten."[2]) Denn er beſagt es hiermit, daß die monumentale und ſymboliſche Darſtellung religiöſer oder philoſophiſcher Gedanken, wie er ſie im Sinne hatte, von dem Charakter der Willkür entfernt bleiben müſſe und einem architektoniſchen Geſetz zu unterwerfen ſei. Ferner aber entſpricht dieſes Nebeneinander von Phantaſtik, Naturalismus und ſorgſam errechneter Konſtruktion eben wieder dem Geiſte der Gotik, der auch in der Kunſt die Myſtik mit der Scholaſtik zu verbinden weiß. (In dieſem Zuſammenhang ſei auch an die Verherrlichung erinnert, welche Novalis der Mathematik angedeihen läßt.) Nicht alſo darin, daß Runge gleichzeitig als über-

[1]) Hinterlaſſene Schriften II, S. 397. — Brentanos Brief datiert vom 21. Januar 1810. Damals waren die Randzeichnungen durch Strixners Lithographien ſeit kaum zwei Jahren bekannt. Runge hat ſie nicht nachgeahmt, vielmehr ſtehen ſeine derberen Formen durchaus als ſelbſtändig da; ſie waren geprägt, ehe er die Dürerſchen Zeichnungen kennen lernen konnte.

[2]) An Daniel am 13. Februar 1808. Hinterlaſſene Schriften I, S. 35.

schwänglich und rednerisch erscheint, können wir einen Widerspruch finden, sondern vielmehr darin, daß er sich das Erbteil historischer Formen nicht einheitlich zu assimilieren weiß. Er führt es in einem unversöhnten Nebeneinander weiter. Neben einer bald instinktmäßig gefundenen, bald bewußt und frei abgewandelten Gotik bleibt bei ihm eine klassizistische Formensprache bestehen, die einer fremden Welt entstammt und einem ganz anderen Geiste angemessen ist. Ihr gehören die „schönen" Idealformen menschlicher Gestalt an, ferner manche Einzelheit des architektonisches Gerüstes und die deutlich skandierende Symmetrie seiner allermeisten dekorativen Entwürfe. Die Umrahmungen der Tageszeiten stehen mitten inne zwischen italienischer Groteske und spätgotisch-dürerischer Ranke. Die Ornamentiker der nächsten Generation, Neureuther voran, haben sich schon wieder zu einheitlicheren Formen durchgearbeitet. Runge aber bewährte sich auch hierin als der Künstler deutschen Stammes, daß sein Geschmack mit seinem Genie nicht Schritt zu halten vermochte. Er bemerkte es nicht, wie mancherlei von dem welschen akademischen Wesen, dem er den Untergang geschworen hatte, ihm selber noch anhaftete und wie fremdartig dem Gotiker die Reste des klassizistischen Aufputzes zu Gesichte standen.

Es bleibt übrig, das Verhältnis Runges zur Religion zu bedenken. Wir dürften es schweigend übergehen, wenn es nur den Menschen beträfe, der seine Hantierung in irgend einem äußerlichen Sinne der Kirche dienstbar gemacht hätte. So aber war es eben nicht. Seine Religiosität geht uns an, weil sie seiner Kunst die Richtung gibt und zu deren formbestimmenden Komponenten gehört. Man könnte nun auf den Gedanken kommen, die oft betonte fromme Gesinnung Runges mit der Gläubigkeit gewisser Nazarener oder anderer Konvertiten aus dem Kreise der Frühromantiker zusammenzustellen, zumal es nicht an dem Versuch gefehlt hat, auch bei ihm eine gelegentliche katholisierende Anwandlung nachzuweisen.[1]) Allein die enge Gottesfurcht eines Overbeck oder Führich, die stets das Kirchengesetz im Nacken spürten, war einem Runge völlig fremd. Er steht ihnen als der Freie gegenüber, als das unschuldige Weltkind, dem die Natur heilig ist, weil sie ihm als der augenscheinliche Beweis, ja als das Spiegelbild Gottes gilt. Bei ihm vereinigt sich also der fromme Kinderglaube, den er unerschüttert aus dem Elternhause ins Leben hinüber gerettet hat, mit dem Pantheismus und der Mystik Jakob Boehmes. So ist denn seine Religiosität zwar nicht die Quelle des künstlerischen Gestaltens, wohl aber bewegt sie ihn dahin, daß er sein Lebenswerk und zumal dessen Krönung, die symbolische Darstellung des Naturgeschehens, in Gottesverehrung ausklingen läßt. Auch ist es wohl zu merken, wie diese Richtung seines Geistes auf das Übersinnliche seine Formengebung bestimmt, indem sie ihn zur Typisierung führt. Seine übrigens

[1]) Wegen der Einbeziehung des Paradies in das Märchen vom Fischer un sine Frau. — R. Steig, Brandi und Tedorra Archiv CVII, S. 280.

sehr aufmerksame Naturbetrachtung dient ihm dazu, sich über die Normalgestalt der Pflanze und menschlicher Kreatur klar zu werden. Er möchte die Ewigkeitszüge in ihnen erkennen. Und indem ein Abglanz solchen Bestrebens auch auf seine Darstellung bestimmter Individuen, in seinen Bildnissen, fällt, gewinnen sie den Charakter des Monumentalen. Seine Eltern erscheinen uns auf dem großen Bildnis nicht in der Zufallsgestalt eines bejahrten Wolgaster Bürgerpaares, sondern als die Repräsentanten väterlicher und mütterlicher Würde; und aus den Hülsenbeckschen Kindern blickt uns eine ins Heroische gesteigerte Kindheit an. Sie gleichen jungen Göttersöhnen.

Das lebendige Bewußtsein vom Dasein eines Gottes, der alles höhere Wirken der Menschen heilige und auf sich lenke, veranlaßt nun Runge gelegentlich zu Äußerungen, die — im Munde des Künstlers befremdlich — vor einer Überschätzung der Kunst ausdrücklich warnen, „denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen." Ein andermal schreibt er an Quistorp: „so auch sollte nach meiner Überzeugung alles Wissen und alle Kunst des Menschen nie etwas anderes sein, als das Lob des allerhöchsten Gottes auszusprechen." Und dann wieder: „Die Kunst ist ja nur ein Instrument; wie kann denn ein Instrument der Zweck sein? Diese Kunst, die vollendet ist, ist doch wohl nur der Bote von etwas Besserem gewesen."[1]) So redet er in der Zeit der höchsten Erhebung, im Glücke seiner jungen Liebe und im stolzen Bewußtsein, eine neue Kunst begründen zu können — — und es klingt ähnlich wie Führichs Wort, der seine Kunst als eine Harfe bezeichnete, auf der er immerdar Lieder zum Ruhme des Höchsten spielen wollte. Und doch denkt Runge nicht daran, seinen Beruf wie jener als eine Art von Tempeldienst aufzufassen, vielmehr spricht seine allgemeinere Religiosität eigentlich nur aus, was jeglicher Art von transzendental gerichteter Kunst als ein Grundgedanke beiwohnt.

Äußerlich betrachtet, führte eine solche Auffassung bei den Nazarenern dazu, ihre Kunst den Mustern älterer kirchlicher Malerei anzupassen; sie redeten italienisch und lateinisch. Runge dagegen redet plattdeutsch und läßt es, aller akademisch internationaler Formen ungeachtet, immer wieder deutlich merken, in welcher Scholle er wurzele. Auf seinem großen Wandbild des Morgens ruht der kleine Verkörperer der neugeborenen Menschheit auf einer dunstigen Wiese der Niederelbe; Runges romantischer Entwurf zu einem Theatervorhang (Arion) ist nichts anderes als eine Umdichtung der mondbeglänzten Alster mit ihren Schwänen und auf den herrlichen Bildnissen der Eltern und der Hülsenbeckschen Kinder lebt gar vieles heimlich Niederdeutsche in Miene, Gewand und landschaftlichem Beiwerk, was die späteren romantischen Großmaler als profane Störung ganz gewiß abgelehnt hätten. Schließlich bleibe auch in

[1]) Hinterlassene Schriften II, S. 234 und 237.

diesem Zusammenhange die meisterliche Niederschrift der Märchen vom Fischer und vom Machandelboom unvergessen. Sie faßt in schlichter Größe zusammen, was die Phantasie unseres Küstenvolkes an Lieblichem und Grauenhaftem, an tiefem Ernst und derber Komik birgt. Daher läßt sich Runges Kunst wohl als die Erhebung eines bestimmten deutschen Volkstums zur Weihe monumentaler Größe bezeichnen.

Versuchen wir es, die Summe unserer kurzen Betrachtung zu ziehen, so können wir den Romantikern nicht Unrecht geben, die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts in Runge die größeste Hoffnung für die Zukunft der deutschen Kunst erblickten; sie irrten sich nicht, als sie in ihm, dem Nachdenklichen und doch Naiven, die echten, längst verwischten Züge einer alten Formensprache unseres Volkes wieder aufleben sahen. Wenn gleichwohl seine unmittelbare Wirkung solchem Verheißen nicht entsprach, so bleibt es zweifelhaft, ob die Schuld daran mehr der Ungunst äußerer Umstände oder seinem eigenen künstlerischen Charakter zuzuschreiben sei. Es war ihm nicht vergönnt, an jenen Stätten dauernd zu wirken, wo über das Schicksal der deutschen Kunst durch die Tat entschieden ward. Er stand abseits, erkrankte und starb früh. Und wäre es ihm besser beschieden gewesen, so hätte er sich doch seinem Ziele nur nähern können ohne es zu erreichen. Denn er hatte es zu hoch gesteckt und sich das Übermenschliche zugetraut, als er überall von vorn beginnen und zugleich Theorie und Praxis einer neuen nationalen Kunst aufstellen wollte. Nur braucht man deswegen das hoffnungslose Unterfangen noch nicht mit wohlfeilem Spotte zu belächeln. Denn solches Wagnis einer enthusiastischen Jugend bleibt in seiner Größe schön; und es ist deutsch! Denn immer wieder erleben wir es, wie ein einzelner deutscher Meister die Last einer ganzen Welt auf seine Schultern nehmen möchte, als ob niemand neben ihm stünde, der ihm tragen helfen könnte. Dem hoch gespannten Selbstgefühl folgt dann früher oder später unvermeidlich der Augenblick der Resignation. Er ist auch für Runge gekommen. „Meine Gedanken, die mir immer zu sehr ausgeschweift und mich in den Grund der Dinge gelockt haben, wodurch ich verhindert worden bin, viel zu arbeiten, sind über manche Gegenstände zu einer Gewißheit und Rundung gelangt, die mich sicherer arbeiten lassen." So sucht er sich mit vermehrter Erkenntnis über versäumte Leistung zu trösten. Ähnlich hätte rückblickend ein Marées es sagen können!

Runges Tätigkeit war vielfältig — wir nannten ihn einen Universalkünstler — und doch einheitlich, da sie von einem Bestreben beherrscht und erfüllt war. In seiner Geistigkeit läßt sich dies Bestreben als transzendental bezeichnen; äußerlich erscheint es als die Richtung auf eine gebundene, im hohen Sinne dekorative Form. Seine Scherenschnitte gestalten sich zu Ornamenten; sowie er zu malen beginnt, träumt er von Wandbildern; und wenn er seinem Talent eine spielende Erholung gönnen will, dann wendet er sich dekorativen Entwürfen zu,

dem Buchſchmuck oder dem Gerät. Nun ſteckt aber in jedem dekorativ arbeitenden Künſtler der Keim zu einem Architekten, denn ihre Werke gehören zuſammen; das Ornament ſucht überall eine Architektur, eine vorhandene oder eine geträumte, der es ſich paßlich einfügen möchte. Wenn nun auch Runges architektoniſches Beſtreben in keinem einzigen baulichen Entwurfe einen gültigen Ausdruck gefunden hat, ſo hat es doch in einer latenten Wirkſamkeit einige wenige Staffeleibilder reifen laſſen, die allerdings zu den ſchönſten und größeſten Denkmalen deutſcher Kunſt gehören. Hier, in den Bildniſſen ſeiner Eltern und der Hülſenbeckſchen Kinder, hat Runge den reinen Ausdruck der in ihm wohnenden Größe gefunden, der ihm ſonſt freilich nur ſelten gelungen iſt. Denn er war ein Ringender und kein Vollender. Als Ornamentiker hat er allerdings weitergewirkt; doch es mag einer beſonderen Unterſuchung vorbehalten bleiben, es feſtzuſtellen, in welchem Sinne die nächſte Generation eines Neureuther an Runge anknüpfe und inwiefern ſich ein geiſtiger Zuſammenhang zwiſchen ihm, dem Vorläufer, und jenen modernen Romantikern herſtellen laſſe, die gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts in dem Naturalismus des ſogenannten Jugendſtils abermals eine neue deutſche Kunſt begründen wollten. Auf Runges Hauptgebiet, der Monumentalmalerei, iſt man bekanntlich ſeinem Vorgange nicht gefolgt. Seine Zeitgenoſſen und Nachfahren wurden vielmehr in ſteigendem Maße eklektiſch und hiſtoriſierend und bewieſen es damit, daß ſie dem zentralen Geiſtesleben der Zeit nicht entſprachen, welches ſeinen angemeſſenen Ausdruck vielmehr im Naturalismus und Impreſſionismus gefunden hat. Als dann auch dieſe Bewegung ihr Ziel erreicht hatte und auf dem Grunde eines neuen Gemeinſamkeitsgefühls das Verlangen nach der Bindung eines neuen Stils erwuchs, da trat das Bild des frühvollendeten und vergeſſenen Runge wieder in das Bewußtſein der Gegenwart. — In gewiſſem Sinne konnte nun wieder begonnen werden, wo er aufgehört hatte.

Den Anlaß zu dieſer Betrachtung gab die Abſicht, auf Runges Zeichnungen hinzuweiſen, von denen die meiſten, kaum genug bekannt, in der Hamburger Kunſthalle aufbewahrt werden, in welche ſie aus dem Nachlaß der Witwe des Künſtlers durch eine Stiftung des Hamburgiſchen Kunſtvereins gelangt ſind. Vielleicht begegnet es einer gewiſſen Schwierigkeit, dieſen Zeichnungen gerecht zu werden, da ſie nicht mit dem Maßſtabe gemeſſen werden dürfen, den jene Meiſter gewähren, die wir heute vor allen lieben. Wir haben uns daran gewöhnt, in der Zeichnung den geſammelten Ausdruck eines Temperamentes zu ſchätzen, das einen Natureindruck oder eine Kompoſition mit knappen Mitteln andeutend feſthält. Dergleichen wird uns hier nicht geboten, vielmehr haben wir dieſe Blätter als Werkzeichnungen eines Malerarchitekten anzuſehen, eines Monumentalkünſtlers, der uns anſtatt des gewohnten individuellen Fühlens im Spiegelbild ſeiner Kunſt ein kosmiſches Leben zeigt.

Zeichnungen Runges in der Hamburger Kunſthalle

1. Laſſet die Kindlein zu mir kommen. Vor 1799.
   Kopie nach einem Gemälde von Angelica Kaufmann.
   Unbezeichnet, 450 : 515 mm.
   Schwarze und weiße Kreide auf bräunlichgrauem Papier.

2. Heilige Familie. 1799.
   Unten links: P. O. Runge 1799.
   138 : 146 mm.
   Federzeichnung.

3. Heilige Familie mit zwei ſchwebenden Engeln. Um 1799.
   Unbezeichnet, 175 : 160 mm.
   Lavierte Federzeichnung.

4. Heilige Familie. 1799/1800 Kopenhagen.
   Unbezeichnet, 90 : 107 mm.
   Lavierte Federzeichnung.

5. Der Diskuswerfer, nach dem Gipsabguß der Antike. 1800 Kopenhagen.
   Unbezeichnet, 397 : 256 mm.
   Schwarze und weiße Kreide auf gelblichgrauem Papier.

6. Diomedes und Odyſſeus überraſchen den Thrakerkönig Rheſos. Ilias X, 477 ff. 1800 Kopenhagen.
   Unbezeichnet, 280 : 443 mm.
   Federzeichnung mit brauner Tuſche laviert und weiß gehöht.

7. Diomedes und Odyſſeus entweichen, von Pallas ermahnt, nach der Tötung des Rheſos und ſeiner Gefährten zum Lager der Griechen. Ilias X, 507 ff. 1800 Kopenhagen.
   Unbezeichnet, 207 : 330 mm.
   Lavierte Federzeichnung.
   Auf der Rückſeite flüchtige Kreideſtudie einer Landſchaft.

8. Antike Familienſzene. 1800 Kopenhagen.
   Unbezeichnet, 284 : 230 mm.
   Federzeichnung mit Tuſche laviert.

9. Jakobs Klage um Joſeph. 1800 Kopenhagen.
   Unbezeichnet, 302 : 464 mm.
   Federzeichnung, daneben die Striche einer Bleiſtiftvorzeichnung.

10. Raucher und Raucherin. 1800 Kopenhagen.
    Unbezeichnet, 196 : 307 mm.
    Federzeichnung.

11. Kopf eines Rauchers. 1800 Kopenhagen.
    Unbezeichnet, 90 : 131 mm.
    Federzeichnung.
    Auf der Rückſeite flüchtige Bleiſtiftzeichnung verſchiedener Köpfe.

12. Am Tiſche ſitzender Mann, vor ihm ein Glas. 1800 Kopenhagen.
    An den Ecken beſchnitten.
    Unbezeichnet, 177 : 146 mm.
    Federzeichnung mit Tuſche laviert.

13. Elternpaar und Kind am Tiſch. 1800 Kopenhagen.
    Unbezeichnet, 211 : 330 mm.
    Federzeichnung.

14. Schiffsjieber. Um 1800.
    Unbezeichnet, 208 : 337 mm.
    Federzeichnung. Die Striche einer Bleiſtiftvorzeichnung ſichtbar. Anſcheinend eine frühe (noch in Kopenhagen entſtandene?) Arbeit, deren Rückſeite ſpäter mit Bleiſtiftſtudien (von einer rechten Hand und einem gekrönten Kopf) bedeckt wurde.

15. Heimkehr der Söhne. 1800 Kopenhagen — Tafel 2.
    Unbezeichnet, 445 : 630 mm.
    Federzeichnung mit Tuſche laviert. 1800 bis 1801.
    Dargeſtellt iſt die Heimkehr Daniels und Ottos nach Wolgaſt. Eltern und Geſchwiſter begrüßen die Ankömmlinge vor dem kleinen Gartenhauſe. Daniel erſcheint links von der Mitte zwiſchen Vater und Mutter. Vorn links umarmen ſich Otto und Karl.

Dieſe, im erſten halben Jahre nach Runges Ankunft in Kopenhagen entworfene Zeichnung ſollte die Vorarbeit eines zwölf Fuß langen und ſieben Fuß hohen Wandbildes für den Saal in dem neuen Hauſe ſeines Bruders Jakob in Wolgaſt ſein. Wie vorauszuſehen, gelangte das überkühne Vorhaben nicht zur Ausführung. — Am 30. Auguſt 1800 erwähnt Runge das Familienbild in einem Briefe an ſeinen Vater als „ein fernes Gebürge", das vor ſeinen Blicken ſtehe.

Hinterlaſſene Schriften I, 362 und II, 55. — Lichtwark, Bildnis in Hamburg II, 107.

16—24. **Zeichnungen zu dem Triumph Amors.** Die Anregung zu der Kompoſition gaben die Verſe Herders:

Liebe, dich trägt ein Wagen von Schmetterlingen gezogen,
Und du regierest ſie ſanft, ſpielend die Leier dazu,
Gütiger Gott, laß nie, laß nie die Zärtel ſie fühlen,
Unter melodiſchem Klang fliegen ſie willig und frei.

Nach den Mitteilungen Daniel Runges hat der Künſtler ſich ſchon 1797 in Hamburg mit dieſem Gegenſtande beſchäftigt. In Kopenhagen gedieh der Entwurf zu einer gewiſſen Reife, ſo daß er den Beifall der Profeſſoren Jens Juel und Abildgaard fand. — In einer erneuten Bearbeitung (22—24) wurde die Kompoſition dann als Supraporte für den Saal im Hauſe ſeines Bruders Jakob in Wolgaſt in der damals beliebten Form der Nachahmung eines Reliefs ausgeführt; das Bild befindet ſich jetzt im Beſitz des Herrn Oberamtmann Neumann in Poggendorf.

Der Gedanke der Kompoſition zeigt die Liebe im Leben der Menſchheit von der Kindheit bis zum Alter im Spiel der Genien ſymboliſch angedeutet: rechts im Hintergrunde das zuſchauende Kind, dann Jüngling und Jungfrau, die liebenden Gatten; links die Eltern und das Paar der dem Zuge nachſchauenden Alten.

Am 7. Dezember 1801 berichtet der Maler in einem Briefe an den Vater, daß Tieck ſich von der Zeichnung „ganz gerührt" gezeigt habe und „eine Stunde davor ſitzen blieb". — Trotz gewiſſer Bedenken dagegen, daß die Kompoſition nicht ganz für das Relief geeignet ſei, wurde das Gemälde Ende 1801 in Angriff genommen, im Januar 1802 in Dresden vollendet und auf der Akademie-Ausſtellung gezeigt, wo es lebhaften Beifall fand. — Am 3. September dieſes Jahres ſchreibt Runge ſeiner Schweſter Maria, daß er den Auftrag zu einer Wiederholung des Amorbildes erhalten habe, den er indeſſen nicht eigenhändig ausführen wolle.

Ob dieſe Wiederholung ausgeführt worden iſt, wurde dem Verf. nicht bekannt.

Hinterlaſſene Schriften: I, 217, II, 13, 83, 100, 102, 109, 110, 116, 152, 537.

16. **Amor in der Muſchel.** (Amor bewegt ſich nach links.) Erſte Faſſung 1800.

Unbezeichnet, 131 : 195 mm.

Federzeichnung, daneben flüchtige Bleiſtiftſkizze derſelben Kompoſition.

Auf der Rückſeite lavierte Bleiſtiftzeichnungen von zwei weiblichen Köpfen. Unter dem linken großer Tuſchfleck.

17. **Triumph Amors.** 1800.

In der Mitte unten: 1800. 163 : 205 mm.

Federzeichnung.

Auf der Rückſeite einige Bleiſtiftſtudien, — drei weibliche Köpfe und ein männlicher bärtiger Kopf. Dazu am Rande: Amors Triumph I. Idee.

18. **Mittelgruppe zu dem Triumphzug Amors.** 1800.

Unbezeichnet, 143 : 205 mm.

Bleiſtift und Feder.

Auf der Rückſeite die lavierte Bleiſtiftzeichnung eines weiblichen Kopfes im Profil nach links, anſcheinend aus ſpäterer Zeit (Runges Gattin?)

19. **Geſamtkompoſition.** 1800. (Der Genius auf einer Muſchel ſitzend, wird nach links getragen.)

Unbezeichnet, 279 : 351 mm.

Bleiſtift.

Auf der Rückſeite Zeichnungen nach Gipsabgüſſen eines linken Fußes.

20. Triumph Amors. 1800.
Silhouettierte Mittelgruppe der Komposition.
Unbezeichnet, ca. 420 : 550 mm.
Federzeichnung, neben welcher die Bleistiftvorzeichnung sichtbar wird.
Vermutlich ein Teil der größeren Zeichnung, die Juel und Abildgaard vorgelegen hat.

21. Triumph Amors. 1800–1801.
Unbezeichnet, 313 : 403 mm.
Getuschte Bleistiftzeichnung.
Möglicherweise ist es diese Zeichnung, die Daniel Runge in den Hinterlassenen Schriften I, 217 bespricht. Der beigegebene Steindruck ist allerdings nach der späteren Fassung (Nr. 24 unseres Verzeichnisses) hergestellt worden.

22–24. Zum Triumph Amors 2. Fassung 1802. (Der Zug bewegt sich nach rechts.)

22. Einzelne Genien. 1802.
Bezeichnet unten rechts: P. O. Runge 1802.
612 : 240 mm.
Bleistift und Feder.
Auf der Rückseite flüchtige Skizze eines dekorativen Aufbaues, der eine weibliche Figur mit einer Fackel in der Linken zeigt, die einem Blumenkelch entsteigt; darüber ein Genius in einem Blumenkorb (?) ruhend.

23. Triumph Amors. 1802. Skizze für ein Relief. — Tafel 3.
Unbezeichnet, 305 : 756 mm.
Schwarze Kreide.

24. Triumph Amors. 1802.
Unbezeichnet. 271 : 675 mm.
Federzeichnung.
Vorlage für die Lithographie Speckters in den Hinterlassenen Schriften, wo sie im Gegensinne erscheint.

25. Triumph Apollos. 1802.
Apollo sitzt leierspielend an einer Stele. Links Gruppe von Tieren, rechts einzelne Menschen.
Unbezeichnet, 212 : 526 mm.
Federzeichnung, daneben die Striche einer Bleistiftvorzeichnung sichtbar.
Runge hatte die Absicht, nach dieser Skizze als Gegenstück zu dem Triumph Amors eine Supraporte für den Saal im Hause seines Bruders Jakob in Wolgast auszuführen.

26–34. Streit Achills mit den Flußgöttern. (Achill und Skamandros.) 1801 Dresden.
Die Zeichnungen behandeln eine von den Weimarer Kunstfreunden für das Jahr 1801 gestellte Aufgabe der Darstellung einer Szene aus der Ilias XXI, wo Achill im Kampfe mit dem Flußgott Skamandros obsiegt.
Am 13. Januar 1801 schrieb Runge aus Kopenhagen seinem Freunde Speckter, daß er beabsichtige, sich an dem bevorstehenden Wettbewerb zu beteiligen. In Dresden machte er sich alsbald an die Arbeit, deren Vollendung er am 24. August seinem Bruder David berichtet: „Ich bin nun mit der Aufgabe von Goethe fertig, an der ich mich diese Zeit fast krank gearbeitet ....“ — Anfänglich hatte Runge dem Flußgott ein Ruder in die Hand gegeben (26–29 unseres Verzeichnisses); dann veränderte er die Komposition auf Rat eines Bekannten, des Malers Hartmann (30–34). Die erste Fassung (27) gefiel ihm nachträglich selbst besser. Der Mißerfolg seiner Einsendung verletzte Runge und entlockte ihm etliche wegwerfende Bemerkungen über die Weimarer Kunstfreunde.
Das Weimarer Urteil ist in den Hinterlassenen Schriften II, 513 abgedruckt.
Vergl. im übrigen ebenda: I, 5; II, 63, 77ff., 80, 86, 112.

26. Achill und Skamandros. Erster Entwurf.
Skamandros hält in der Rechten ein Ruder.
Unbezeichnet, 415 : 590 mm.
Federzeichnung; graue Tusche, darunter die Striche einer Bleistiftvorzeichnung sichtbar.

27. Achill und Skamandros.
Skamandros hält in der Rechten ein Ruder.
Unbezeichnet, 450 : 580 mm.
Schwarze und weiße Kreide auf blaugrauem Papier.
Diesen Entwurf hielt Runge für die bessere Lösung.

28. Achill. Studie zum ersten Entwurf.
Unbezeichnet, 458 : 304 mm.
Lavierte Federzeichnung.
Auf der Rückseite flüchtige Bleistiftzeichnung eines männlichen Aktes.

29. Kopf des Achill. Studie zu Achill und Skamandros.
Unbezeichnet, 470 : 320 mm.
Bleistiftzeichnung.
Auf der Rückseite flüchtige Bleistiftskizze zum rechten Bein Achills.

30. Achill und Skamandros. Zweite Fassung. Skamandros gießt aus einem Kruge Wasser. Achill rechts.
Unbezeichnet, 450 : 574 mm.
Tuschezeichnung, weiß gehöht auf blaugrauem Papier.

31. Achill und Skamandros.
Achill links, Skamandros rechts.
Unbezeichnet, 415 : 555 mm.
Flüchtige Bleistiftskizze.

32. Achill und Skamandros.
Unbezeichnet, 464 : 625 mm.
Federzeichnung auf grau getöntem Papier.
Auf der Rückseite zwei Aktstudien zum Oberkörper und zum rechten Arm Achills. — Schwarze und weiße Kreide.

33. Achill und Skamandros.
Unbezeichnet, 500 : 642 mm.
Bleistiftzeichnung.

34. Achill und Skamandros. — Tafel 4.
Unbezeichnet, 530 : 672 mm.
Federzeichnung mit brauner Tusche laviert und mit Deckweiß gehöht auf bräunlichem Papier.
Diese Zeichnung wurde von Runge zum Wettbewerb eingesandt.

35.—43. Die Lehrstunde der Nachtigall. 1802—1803.
Runge malte im Glücke seiner jungen Liebe dieses Gemälde, das seine Braut in Gestalt der Psyche darstellt, wie sie den kleinen Liebesgott, der gleichzeitig als Genius der Kunst zu gelten hat, im Flötenspiele unterweist. Er stützt sich dabei auf das Gedicht Klopstocks, die Lehrstunde (Ode XCIII 1775, Ausgabe von Gruber 1831, II, 13), wo es heißt:

Flöten mußt du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne;
Schmettern dann, bis es die Wipfel des Waldes durchraucht —
Flöten, flöten, bis sich den den Rosenknospen
Verlieren die Töne, — —

Am 4. April 1802 schrieb er an Daniel, er möge ihm die Ode von Klopstock senden, wo „die Nachtigall ihr Junges singen lehrt; ich denke, diese Komposition sobald als möglich und fleißig wie möglich auszuführen, nur muß ich mich vorher im Mahlen mehr üben, und da bin ich jetzt daran." — Runge gesteht selbst in einem Briefe an Böhndel vom 7. November desselben Jahres, daß er die Auffassung Klopstocks frei umgedeutet habe. In seiner Fassung wird die Anspielung auf seinen persönlichen Zustand freilich deutlicher. Möglicherweise erinnerte er sich dabei auch des Herderschen Gedichtes über die Liebe als Erfinderin der Künste. Daniel Runge macht darauf aufmerksam, daß dieses das erste in Farben ausgeführte Gemälde Runges gewesen sei. Er plagte sich augenscheinlich damit, nachdem er anfänglich die ihm von Kopenhagen der geläufigere Form eines nachgeahmten Reliefs (Nr. 35) verworfen hatte. Im Januar 1803 begegnete ihm das Mißgeschick, daß das schon weit geförderte Bild von der Staffelei fiel und beschädigt wurde. Das von dem Inspektor Pechwell wieder hergestellte vollendete Gemälde bewahrte er in seinem Hause; es gelangte als Geschenk seiner Witwe in die Hamburger Kunsthalle. Eine etwas dunkler im Ton gehaltene und in der Bewegung der Psyche befangenere Wiederholung, 1805 datiert, schenkte er seinem Bruder Karl. Sie gehört jetzt Herrn Major Runge in Saarburg. Hier sind die zitierten Verse Klopstocks auf den gemalten Rahmen um die Hauptdarstellung geschrieben. Der Verbleib der in den Hinterlassenen Schriften I, 222 erwähnten Ölskizze ist dem Verfasser nicht bekannt geworden.

Hinterlassene Schriften I, 67, 222; II, 123, 141, 156, 161, 198, 212.

35. **Lehrstunde der Nachtigall.** Entwurf für ein Relief. — Tafel 5.
Unbezeichnet, 355 : 297 mm.
Federzeichnung mit Tusche laviert.

36. **Lehrstunde der Nachtigall.**
Nicht ausgeführter Entwurf für das Gemälde.
Unten von fremder Hand mit Bleistift: 1802.
625 : 525 mm.
Federzeichnung. Tusche.
Auf der Rückseite zwei flüchtige Entwürfe zu dem liegenden Christusknäblein auf der Flucht nach Ägypten. — Bleistift.

37. **Entwurf zur Lehrstunde der Nachtigall.**
Ähnlich der endgültigen Fassung. — Tafel 6.
Unbezeichnet, 570 : 465 mm.
Feder und Tusche; die Striche der Bleistiftvorzeichnung sind sichtbar.

38. **Studie zu dem Gezweige auf der Lehrstunde der Nachtigall.**
Unbezeichnet, 618 : 517 mm.
Bleistift und weiße Kreide auf gelblichgrauem Papier.
Erwähnt in den Hinterlassenen Schriften I, 224.

39. **Studie zur weiblichen Figur auf der Lehrstunde der Nachtigall.**
Brust, Arme, Leib als Akt angedeutet; das Gewand sorgfältig ausgeführt.
Unbezeichnet, 605 : 476 mm.
Schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier.

40. **Gewandstudie zur Lehrstunde der Nachtigall.**
Für den Oberkörper im Gemälde der ersten Fassung benützt.
Rechts unten: von Philipp Otto Runge 1802—3.
615 : 494 mm.
Schwarze und weiße Kreide auf grauem Papier.

41. **Gewandstudie zur Lehrstunde der Nachtigall.**
Für das Kleid im Gemälde der beiden Fassungen benützt. — Tafel 7.
Unbezeichnet, 604 : 471 mm.
Schwarze und weiße Kreide auf gelblichgrauem Papier.
Erwähnt in den Hinterlassenen Schriften I, 224.

42. **Umrahmung zur Lehrstunde der Nachtigall.**
Unbezeichnet, 634 : 520 mm.
Schwarze und weiße Kreide auf gelblichgrauem Papier.
Erwähnt in den Hinterlassenen Schriften I, 224.

43. **Umrahmung zur Lehrstunde der Nachtigall.** Karton für das Gemälde. — Tafel 8.
Unbezeichnet, 523 : 472 mm.
Federzeichnung mit Tusche laviert.

44.—45. **Die Freuden des Weins.** Dresden 1802—1803.

Im Herbst 1802 zeichnete Runge für eine Kunststickerin, die er in der Galerie kennen gelernt hatte, einen ornamentierten Rahmen über das Thema des Weins, der anscheinend dazu bestimmt werden sollte, eine gestickte Traube zu umgeben. Er arbeitete dann den Entwurf für sich selber sorgfältiger aus und plante als Füllung dazu eine Gruppe von Bacchus und Ariadne. Das Ganze war für eine Wanddekoration bestimmt, ähnlich dem später entstandenen Entwurf zu den Freuden der Jagd.

Über den Rahmen schreibt Runge an Daniel am 24. Oktober 1802: „Unten ist ein Weinbecher, und von da aus winden sich Efeuranken, deren Blätter sich in den Kelch getaucht und berauscht haben, um eine aufgeschlossene Blume; diese macht sich aber von ihnen los und aus ihrem Kelche saugen zwey Schmetterlinge die Freude. Diese Freude sprießt höher hinauf als neue zartere Blumen, auf deren Kelche zwey Kinder sich umschlingend auf den Zehen stehen. Eine solche Gruppe ist auf jeder Seite in den oberen Ecken des Rahmens. Die Efeuranke aber hat sich hinter den Blumen weg zu

der oberen Mitte geschlungen, zu einem Satyr und einer Bacchantin, die sich dort befinden, auf einem Fußgestell, das an jeder Ecke einen Tigerkopf hat, mit einem Ringe im Maul, durch welchen die Ranke hinauf zu den beiden Figuren gegangen ist, die sie mit den Thyrsusstäben, welche diese auf den Schultern halten, zusammenbindet. Die beiden Figuren stehen mit den Rücken gegen einander, um sich von einander zu reißen, nachdem die Wuth des Weines sie vereinigt hatte. Dieses ist so die völlige Trunkenheit, also die Mitte des Weines; die Freude war die Mäßigung oder der halbe Genuß (in den Schmetterlingen und den beiden Genien) ....." Hinterlassene Schriften I, 224.

11. Bacchus und Ariadne. — Tafel 9.
Unten in der Mitte: 1803. Unten links: die Freuden des Weins Bacchus und Ariadne. 605 : 450 mm.
Bleistift und Feder.

45. Umrahmung zu den Freuden des Weins. — Tafel 10.
Unbezeichnet, 685 : 521 mm.
Federzeichnung mit Tusche laviert.

46. Bacchanal. 1803. — Tafel 11.
Unbezeichnet, 296 : 736 mm.
Bleistift auf grauem Papier.
Entstanden in Hamburg 1803 infolge eines aus Schweden gekommenen Auftrages. Die Komposition ward rund um einen Glaspokal geschliffen. Dazu gehören die Verse, die unter der Zeichnung kopiert stehen:

Tänk hvad frögd på gamla dar
Munkens hjerta känner;
Gammalt win har munken qwar
Än ät gamla wänner.
Hinterlassene Schriften I, 226.

47—99. Zeichnungen und Bildfragmente zu den Tageszeiten. 1802—1810 Dresden und Hamburg.
Die Arbeiten an den Tageszeiten, die Runges unvollendetes Hauptwerk darstellen, begannen unter dem frischen Eindruck des Verkehrs mit Tieck und der Lektüre Jakob Boehmes um die Weihnachtszeit 1802 in Dresden und blieben in der malerischen Ausführung des Morgens stecken.[1])

Die beabsichtigte endgültige Form des Wandbildes war auch mit der zweiten Bearbeitung des Morgens noch nicht erreicht, vielmehr haben wir uns diese nur als die genauere Vorlage für ein Monumentalgemälde vorzustellen.

Am 13. Januar 1803 berichtete Runge seinem Vater: „Ich habe mir schon die Festtage über vier solche Sachen, die ich als den Mittelpunkt von vielen andern ansehen könnte, entworfen."[2])

Von diesem ersten Entwurfe ist unter den nachfolgenden Blättern wohl nichts enthalten, doch umfassen die Nummern 47—63 die wichtigsten Vorarbeiten für die 1805 vollendeten, aber erst 1806 erschienenen Radierungen. Zuerst wurden Morgen und Abend in Angriff genommen. Schon am 16. Januar 1803 heißt es in einem Briefe an Daniel, daß „zwei von den großen Arabesken fertig" seien; wir dürfen ergänzen — als Skizzen.[3]) Von den beiden übrigen wurde zunächst die Nacht entworfen. Die Arbeit ging rasch voran, denn die ersten vier Kompositionen waren anscheinend schon Anfang April desselben Jahres in wesentlichem festgestellt, da Runge am 6. April seinem Bruder Daniel meldet, er habe noch die weibliche Figur in der Nacht und den Rahmen zum Tag und Abend zu ändern.[4])

Dann begann er mit der Reinschrift der Zeichnungen, die am 31. Juli als vollendet angezeigt wird.[5])

[1]) Am 1. Dezember 1802 schrieb Runge den ausführlichen Brief an Tieck, der die den Tageszeiten zugrunde liegenden Anschauungen von der symbolischen Bedeutung der Blumen als Ausdruck menschlicher Empfindung und kosmischer Kräfte ausspricht. Damals verknüpfte er sie noch mit dem geplanten Gemälde der Quelle. — Zum Schluß seiner Ausführungen bemerkt er: „So ist es auch nicht anders möglich, als daß diese Kunst aus der tiefsten Mystik der Religion verstanden werden müßte, denn daher muß sie kommen, und das muß der feste Grund davon sein, sonst fällt sie zusammen, wie das Haus auf dem Sande." Hinterlassene Schriften I, 27.
[2]) Ebenda I, 30.
[3]) Ebenda II, 195.
[4]) Ebenda II, 207.
[5]) Ebenda II, 230.

Die Kupferplatten waren damals schon besorgt und der Kupferstecher Krüger wurde erwartet.[1]) Im Dezember desselben Jahres arbeitete Runge am Aufzeichnen der Tageszeiten auf die Leinwand und erwartete mit Ungeduld die ersten Abdrücke der Platten, doch geriet die Arbeit aus unbekannten Gründen ins Stocken. Tieck riet bald darauf in verhüllter Form sogar von ihrer Veröffentlichung ab.[2])

Runge siedelte mit seiner jungen Gattin nach Hamburg über und wandte sich anderen Arbeiten zu. Als dann 1806 die Radierungen erschienen und im nächsten Jahre verbreitet wurden und Aufsehen erregten, nahm er die Arbeit wieder auf.

Allem Anschein nach waren schon vorher einige weitere Bearbeitungen der Komposition des Morgens entstanden — ziemlich unbehilfliche Zeichnungen (68, 84—86 unseres Verzeichnisses) — die später wieder verworfen wurden.

Zunächst begann er den Morgen nebst seinem Rahmen in kleinerem Format zu malen — das Bild befindet sich in der Hamburger Kunsthalle —, dann ging er im Herbst 1808 an die Ausführung im Großen, an jenes Bild, das er unvollendet zurückließ und das Daniel nach seinem Tode zerschneiden mußte.

Zu dieser letzteren Arbeit gehören die unter 64 bis 99 angeführten Zeichnungen und Fragmente, mit Ausnahme der erwähnten früheren Entwürfe.

Die gegenständliche Bedeutung der vier Kompositionen ist in ihren Grundzügen nicht schwer zu verstehen. Es handelt sich, kurz gesagt, um eine Darstellung des Lebens in seinem Kreislauf vom Erwachen bis zum Zurücksinken in den Schlaf oder, wenn man will, in jenen Tod, der im Kosmos nichts anderes bedeutet als die Vorbereitung zu neuem Leben. Für Runges mystisch fromme Denkungsart war es selbstverständlich, daß ein Abbild dieses Werdens und Vergehens in der Verehrung Gottes als der Weltseele ausklingen müsse. So ist denn jede Darstellung mit einem Rahmen umgeben, in dem die Naturkräfte, in Pflanzen und Kindergestalt symbolisch dargestellt, aufsteigen, um sich dem Höchsten zuzuwenden.

Runge wählte, diesem Vorhaben angemessen, eine dekorative Gestaltung seines Stoffes, die er indessen nicht streng bis ins Einzelne durchführte, so daß die Architektonik des Ganzen in einem gewissen Widerspruch zu dem Naturalismus im Einzelnen gerät. Auch darf es nicht verschwiegen werden, daß die dekorative Form, die Runge gewählt hat, viel mehr ornamental als monumental war — für kleinere Dimensionen gedacht und gefühlt — und keineswegs ohne weiteres für die stärkste Vergrößerung geeignet.

Die Phantasie, die beziehungsreich Blumengestalt und Menschengestalt miteinander verknüpft und bei dem Wortsinn der deutschen Blumennamen zu verweilen liebt, hat mancherlei Ausdeutungen des Einzelnen Raum gegeben, die von mehreren versucht, hier nicht wiederholt zu werden brauchen. Statt dessen seien Runges eigene Erklärungen aus den Briefen an seinen Bruder Daniel angeführt. Er schreibt am 30. Januar 1803 über Morgen, Abend und Nacht:

> ... Ich will dir doch einmal die vier Zeichnungen von den Tageszeiten einigermaßen beschreiben. — Die erste: Unten ist ein leichter Nebel, aus welchem eine große Lilie grade heraufwächst. Vier Knospen fallen von beiden Seiten in Bogen wieder herunter, auf welchen vier Kinder sitzen, die Musik machen; die Knospen thun sich auf, und es fallen Rosen und bunte Blumen heraus auf den Nebel, der sich von ihnen färbt. In der Mitte des Bildes steigt die aufgeblühte Lilie, hell wie ein Licht, schnurgerade in die Höhe, und in dem Kelche auf jedem Blatte sitzt ein Kind; die beiden mittleren nach vorn haben sich umfaßt und sehen einander in die Augen, die beiden zur Linken vertiefen sich mit dem Blick in den Kelch; und die beiden zur Rechten in das, was über ihnen ist, nämlich die Staubfäden, auf welchen drei stehen und sich umfaßt halten, und das Pistill der Lilie in die Höhe halten, auf welchem die Venus — der Morgenstern — sitzt; dieser wird vergoldet. Der Himmel ist oben ganz dunkelblau, welches sich allmählich heller gegen den Nebel nach unten vertieft, so daß die Lilie

[1]) Der Name wird nicht genauer bezeichnet; gemeint ist wohl der Dresdner Ephraim Gottlieb Krüger.

[2]) Hinterlassene Schriften II, 283.

mitsammt den Kindern wie ein großes Licht erscheint. Auf beiden Seiten fallen die Wolken herunter, deren Ränder hell beleuchtet sind. Nach unten sammelt sich das Farbige immer mehr, so daß es einen Sonnenaufgang bildet, der eben nicht leicht darin zu verkennen seyn wird.

Das Licht ist die Lilie, und die drei Gruppen haben, wie sie gestellt sind, wieder Beziehung auf die Dreieinigkeit. Die Venus ist das Prädikat, oder der Mittelpunkt vom Licht, und dieser habe ich mit Fleiß keine andre Gestalt als den Stern gegeben.

So wie hier nun das Licht die Farbe vertreibt, so verschlingt in dem Gegenstücke hiervon die Farbe das Licht. Dies ist nähmlich das zweite, oder der Abend. — Hier sinkt die Lilie in die Wolken hinunter. Die zwey vorderen Kinder sinken in der Mitte sich in die Arme und küssen sich; die zwey zur Linken sinken in den Kelch hinein; und die zur Rechten heben die drei von den Staubfäden herunter; die Venus sinkt auch nieder und die Verhältnisse drücken sich mehr. Leichte Wolken schlingen sich um die Lilie, und zur Seite brechen auf dem Horizont Rosen heraus, die ganz auseinandergeblühet sind. Zur Rechten ist ein Junge darin mit einer Posaune, und links einer mit einer Trompete, die die Rosen ordentlich mit den Füßen auseinandertreten. Nun schlingt sich die Rosenranke höher und schließt sich oben bis gegen die Venus, wo ein Paar Kinder auf Knospen sitzen mit klingendem Spiel. Dann geht der Bogen noch höher hinauf, die Knospen werden immer dunkler rot und berühren sich mitten im Bilde, so daß sich der Kuß von unten in ihnen bespiegelt; auf diesen Knospen beschließen ein Paar Kinder mit Fackeln den Untergang. Nun steigt zwischen diesen eine Mohnblume hinauf, und wie sich unten alles von den Seiten nach der Mitte hinein gesenkt hat, so steigt hier der Mohn in großen Bogen hinauf. Das Licht wird hier wie das Grün von den Mohnblättern ganz kalt, und zwey Kinder, die auf den Bogen sitzen, spielen auf dem Waldhorn. Von höher herab senken sich Mohnköpfe, auf welchen zwey Kinder einschlafen; eine große verschleierte Gestalt schwebt von der Mitte empor, über ihr der Mond.

Wie diese beiden Bilder nun nur den höchsten Begriff von der Lilie und Rose auszudrücken suchen und beide nur die rote Farbe aussprechen, so kommen dann zwey, welche das Blaue und Gelbe ausdrücken. Das Blaue beherrscht nach meiner Ansicht den Tag, und das Gelbe die Nacht. Den Tag will ich ein andermal beschreiben, weil ich ihn noch nicht aufgezeichnet habe; die Nacht ist auf folgende Weise vorgestellt:

Unten steht in der Mitte eine aufgeschlossene Sonnenblume. Auf den Seiten beugen sich Feuerlilien heraus. Über der Sonnenblume giebt's so kleine Sternenblumen, die wie gelbe Funken davon fliegen; über diesen drey Feuerblumen; und zwey Bäsche Nachtveilen beschließen als der Rauch zu beiden Seiten diese Flammen. Über dem Rauch fliegen ein Paar Engel, welche das Bild in der Höhe bedecken. – Unten sitzen auf jeder Seite eine Gruppe von Kindern eingeschlafen, und hinten ganz im Dunkeln liegen zwey Schlafende, wo aus der Kinder- wie Aurikeln wie Eulenaugen herausstehen, Fingerhutblumen, die so ein schief Maul ziehen, Storchschnäbel, Disteldköpfe und allerley wunderliche Gestalten. — Aus der Mitte des Bildes steigt nun wieder als weibliche Gestalt die Nacht aus einer Mohnpflanze hinauf; die Mohnblumen bilden zu jeder Seite von ihr einen großen Bogen, vier hangen rechts und links vorne herüber und auf jeder Blume sitzt ein Knabe, der Gift und schwarzgrade vor sich weg sieht; alle sind sie ganz en face und ernst, über jedem steht ein Stern; so daß diese obere Reunlarität ganz den Eindruck macht, wie das Himmelsgewölbe. — Du siehst wohl, daß, indem ich nur so leichte Decorationen machen wollte, ich wider Willen grade das größte von Composition hervorgebracht habe, was ich noch gemacht; denn alle vier Bilder gehören genau zusammen und ich habe sie ganz bearbeitet wie eine Symphonie. Ich werde, da ich darin die vier Hauptideen und das Ganze habe, ohne Schwierigkeit die Verbindung durch leichte Arabesken bewirken können. Als Zimmerverzierung wird es eine etwas schwere Kost; das thut aber nichts, denn aus diesen Entwürfen lassen sich nachher mit Leichtigkeit sehr viele kleinere Sachen hervorbringen, und verständlich sind sie mehr, als ich anfangs selbst dachte. — Hinterlassene Schriften I, 38.

Über den Tag schreibt Runge am 22. Februar desselben Jahres:

Sonntag habe ich dir nicht geschrieben, weil ich den Tag fertig kriegte und nicht aufhören wollte zu arbeiten; nun will ich dir auch sagen, was meine Angst gewesen ist, die ich nicht verstanden habe, es war eben der Tag, der eine schwere Geburt gewesen; „wenn aber das Kind zur Welt geboren, denket man nicht mehr an die Angst, um der Freude willen.“ — Ich habe da nun oben die Lilie durch einen Kornblumenkranz gestellt; die Sonne sehen wir am Tage nicht an, wir sind im Bilde selbst und freuen uns der Lebendigkeit unsrer lieben Mutter Erde und ihrer Fülle und Gaben. So sind denn die Mutter unten in einer Nische, deren Rand von Aprikosen, Kirschen, Johannisbeeren, Pflaumen und Weintrauben ist. Unten an ihren Füßen ausilt das lebendige Wasser heraus. Vor ihr trennen sich die beiden Geschlechter am Tage zur Arbeit und zum Leben, zwischen ihnen blühen zwey Vergißmeinnicht, welche die Trennung aussprechen; auf beiden Seiten sind nun neben den Figuren Brennnesseln, dann bückt sich auf jeder Seite eines, um ein Veilchen zu pflücken, wobei sie sich nacheinander umsehen, weiter kommt eine große Distel und vor dieser steht eine Glockenblume (auf der anderen Seite eine Hyacinthe), an welcher ein Kind wie läutend steht. Hinten wächst neben der Laube zu beiden Seiten eine blaue Iris, deren Schilf sich über der Laube zu-

sammenbiegt, wo in der Mitte zwei Kinder die Maßkette zusammen halten. Hinter allem diesem schließt auf der weiblichen Seite Flachs, auf der männlichen steigen Kornähren auf. — Ich habe jetzt in allen Bildern das schwerste, den reinen Zusammenhang überstanden; die Rahmen finden sich von selbst.

47. Entwurf zum Morgen. 1803.
Jn der Umrahmung oben das Monogramm Jehova's. 740 : 502 mm.
Federzeichnung.
Erster Entwurf für die Ausarbeitung im Kupferstich.

48. Entwurf zum Morgen. 1803.
Unbezeichnet, 735 : 480 mm.
Federzeichnung.
Ausführlichere Bearbeitung des oberen Teils zu dem Entwurf für den Kupferstich. Der Stern über der schwebenden Engelgruppe ist hier größer; die Rosen fehlen unterhalb der herabgesenkten Lilienknospen.

49. Der Morgen. Konstruktionszeichnung für den Kupferstich. 1803.
Unbezeichnet, 732 : 510 mm.
Federzeichnung.
Die Figuren sind in ein System von Verhältnislinien eingezeichnet. Am rechten Rande zwei Maßstäbe mit Teilstrichen mit Bleistift: „2 Fuß, 5 Kopflängen" — „Maßstab von 15 Fuß". — Hieraus geht hervor, daß schon damals, 1803, die Ausführung in einem großen Wandgemälde geplant war.

50. Der Morgen. 1803. Vorlage für den Kupferstich. — Tafel 19.
Unbezeichnet, 721 : 482 mm.
Federzeichnung.
Diese Zeichnung und die entsprechenden zu den übrigen drei Kompositionen wurden zur Vergleichung mit den Kupfern im Sommer 1808 an Goethe geschickt.

51. Erster Entwurf zum Mittag.
Unten in späterer Aufschrift: J. 1803.
Auf der Rückseite unten links: Original von Philipp Otto Runge, 1803.
945 : 630 mm. — Federzeichnung.
Jm Rahmen oben links und rechts die Tafeln Mosis, von Schlangen umwunden.

52. Der Mittag. Konstruktionszeichnung für den Kupferstich. 1803.
Unbezeichnet, 722 : 510 mm.
Federzeichnung.
Am rechten Rande zwei Maßstäbe; einer zu 15 Fuß, darunter kleinerer Maßstab mit Aufschrift: 8 Kopflängen von Mutter, 5 Kopflängen. (Vergleiche unter 49.)

53. Der Mittag. Vorlage für den Kupferstich. 1803. — Tafel 20.
Unbezeichnet, 717 : 480 mm.
Federzeichnung.
Am Rahmen, oben rechts und links eine Variante aufgeklebt, und zwar sind die schlangenumwundenen Gesetztafeln ersetzt durch schlangenumwundene Passionsblumen. (Vergl. unter 50.)

54. Der Mittag. Mittelgruppe der Mutter mit den Kindern. Neubearbeitung. 1806 bis 1807. — Tafel 21.
Hiernach die Untermalung im Besitz des Major Runge, gegenwärtig in der Kunsthalle zu Hamburg.
Unbezeichnet, 325 : 272 mm.
Federzeichnung mit schwarzer Tusche laviert.

55. Schematischer Aufriß einer Kornblume, von oben und von der Seite gesehen.
250 : 190 mm. Eine anonyme Notiz unter der Zeichnung gibt das unverbürgte Datum 1808 an.
Federzeichnung in Zusammensetzung mit der Kompositien des Mittags.

56. Der Abend. Erster Entwurf. 1803.
Unbezeichnet, 737 : 527 mm.
Federzeichnung. — Die oberen Ecken abgeschrägt.
Über dem weiblichen Genius oben eine schräggestellte Mondsichel. Runge hat diese Figur dann beim ersten Entwurfe zur Nacht (Nr. 60) noch einmal verwendet.

57. Der Abend. 1803.
Unbezeichnet, 918 : 640 mm.
Federzeichnung.
Größerer Entwurf mit anderen Formen der Blumen in der Umrahmung als in der letzten Bearbeitung.

58. **Der Abend. Konstruktionszeichnung für den Kupferstich.** 1803. — Tafel 22.
Unbezeichnet, 718 : 198 mm.
Federzeichnung.

59. **Der Abend. Vorlage für den Kupferstich.** 1803. — Tafel 23.
Unbezeichnet, 721 : 183 mm.
Federzeichnung.
(Vergleiche unter 50.)

60. **Die Nacht. Erster Entwurf.** 1803.
In der Mitte unten von späterer Hand: 1803. 952 : 627 mm.
Federzeichnung.
Die Figur der Nacht oben, zum Unterschied gegen die späteren Entwürfe, schwebend mit einer Mondsichel über ihr — ähnlich wie auf 50. — In den oberen Ecken des Rahmens rechts und links Adler.

61. **Die Nacht. Oberer Teil der Komposition mit der sitzenden Figur der Nacht.** 1803.
Unbezeichnet, 441 : 317 mm.
Federzeichnung.

62. **Die Nacht. Konstruktionszeichnung für den Kupferstich.** 1803.
Unbezeichnet, 730 : 509 mm.
Federzeichnung.
Am rechten Rande die Skala eines Maßstabes, darüber: „Maßstab von zehn Fuß". Unten rechts am rechten Rande zwei Maßstäbe nebeneinander, darüber: „Höhe der unteren Kinder", darunter: „Höhe der oberen".

63. **Die Nacht. Vorlage für den Kupferstich.** 1803. — Tafel 21.
Unbezeichnet, 715 : 180 mm.
Federzeichnung. — (Vergleiche unter 50.)

64. **Der Morgen. Neue Bearbeitung von 1807. Oberer Teil der Komposition.**
Unbezeichnet, 837 : 633 mm.
Federzeichnung. (Umriß.)
Neben dem weiblichen Genius auf jeder Seite zwei Kinder, die mit Rosen gefüllte Muscheln tragen.

65. **Der Morgen. Weitere Bearbeitung von 1808. (Dritte Fassung.)**
Unbezeichnet, 841 : 629 mm.
Lavierte Federzeichnung der ganzen Komposition mit Rahmen. Vorlage für das kleinere Ölgemälde der Hamburger Kunsthalle. — Unten ein Maßstab, darunter: 1808.
Daniel Runge ließ nach dieser Zeichnung 1825 von Erwin und Otto Speckter eine lithographische Kopie herstellen.
Hinterlassene Schriften I, 232.

66. **Der Morgen. Untere Hälfte der Komposition.** 1808.
Unbezeichnet, 459 : 608 mm.
Federzeichnung.
Der auf dem Boden ruhende Knabe hält ähnlich wie auf dem vorigen Blatt die Linke der Brust zugewendet.

67. **Der Morgen. Die Lichtlilie mit den zugehörigen Genien.** 1808.
Unbezeichnet, 466 : 618 mm.
Federzeichnung. (Umriß.) Die Ornamente in den oberen Ecken laviert.
Die Zeichnung stellt eine weitere Bearbeitung der in der Ölskizze (vergl. Nr. 65) gegebenen Fassung dar — vor der endgültigen Form.

68. **Der weibliche Genius aus der Komposition des Morgens.** Nach 1803.
Unten links: (von fremder Hand) „schon vor 1806" mit Bleistift. 334 : 204 mm.
Feder-Umrißzeichnung.
Die Figur erhebt den linken Arm.
Auf der Rückseite zwei Skizzen einer nach rechts wandelnden weiblichen Gestalt. Darunter links: P. O. Runge 1806.
Die ziemlich unbeholfene Zeichnung ist offenbar bald nach 1803 entstanden.

69. **Die weibliche Figur aus der Komposition des Morgens.** 1807—1808.
Unbezeichnet, 456 : 270 mm.
Federzeichnung.
Die Figur erhebt den rechten Arm. Die Haare umwallen ihren Schoß und die Oberschenkel, ähnlich wie auf dem folgenden Blatt.

70. Der weibliche Genius aus der zweiten Bearbeitung des Morgens. 1807—1808.
Unbezeichnet, 170 : 331 mm.
Federzeichnung, unter der die Striche einer Bleistiftvorzeichnung sichtbar werden.
Der Genius blickt aufwärts und erhebt die Rechte über den Scheitel.

71. Die weibliche Figur aus der Komposition des Morgens. 1807—1808.
Unbezeichnet, 542 : 430 mm.
Federzeichnung.
Unten links ein Maßstab.
Ähnlich der Fassung des vorigen Blattes. Die Rechte wie dort; das Antlitz geradeaus gewendet.

72. Weibliche Figur aus der Komposition des Morgens. 1808—1810.
Unbezeichnet, 515 : 370 mm.
Federzeichnung (Umriß), daneben Striche einer Bleistiftvorzeichnung.
Endgültige Fassung. Die Rechte ist zur Seite ausgestreckt erhoben; das Antlitz blickt geradeaus.

73. Der Morgen. Entwurf für die drei Figuren unten links. 1808—1810.
Unbezeichnet, 590 : 457 mm.
Bleistift und Feder.

74. Der Morgen. Entwurf zum unteren Teil der Komposition. 1809. — Tafel 25.
Unbezeichnet, 522 : 1105 mm.
Bleistiftvorzeichnung mit der Feder und Tusche übergangen.
Aus zwei Papierbogen zusammengeklebt.
Auf der Rückseite, rechts: Original von Philipp Otto Runge 1809. Darunter noch einmal die Jahreszahl.

75. Der Morgen. Untere Hälfte der Komposition. Letzte Bearbeitung für den Karton. 1809. — Tafel 26.
Unbezeichnet, 822 : 1130 mm.
Bleistift, Feder, Tusche.

76. Der Genius rechts unten aus der letzten Bearbeitung des Morgens. 1809.
Unbezeichnet, 404 : 532 mm.
Schwarze und an den Umrissen rote Kreide.
Auf der Rückseite Kopf des weiblichen Lichtgenius. Daneben am Rande: Original von Philipp Otto Runge 1809.

77. Der linke Genius der Rosenwolke. 1808 bis 1810.
Unbezeichnet, 444 : 339 mm.
Federzeichnung, daneben die Bleistiftstriche der Vorzeichnung.

78. Der linke Genius der Rosenwolke. Letzte Bearbeitung für den Karton. 1808—1810.
Unbezeichnet, 456 : 360 mm.
Federzeichnung.

79. Der rechte Genius der Rosenwolke. 1808 bis 1810.
Unbezeichnet, 449 : 340 mm.
Federzeichnung, daneben die Spuren der Bleistiftvorzeichnung.

80. Die Lichtlilie und die vier benachbarten Genien. 1809.
Unbezeichnet, 544 : 1108 mm.
Federzeichnung.
Aus zwei Papierbogen zusammengesetzt.
Auf der Rückseite, rechts: Original von Philipp Otto Runge 1809.

81. Die Lichtlilie und die drei darüberschwebenden Genien. 1809. — Tafel 27.
Unbezeichnet, 608 : 445 mm.
Federzeichnung (Umriß).

82. Die beiden Genien links von der Lichtlilie mit Triangel und Schalmei. 1808 bis 1810.
Unbezeichnet, 390 : 489 mm.
Federzeichnung.

83. Die beiden Genien rechts von der Lichtlilie mit Flöte und Leier aus der zweiten Bearbeitung des Morgens. 1808—1810.
Unbezeichnet, 387 : 505 mm.
Federzeichnung.

81. Unterer Rahmenteil des Morgens. 1803 bis 1807.
Unbezeichnet, 562 : 897 mm.
Federzeichnung.
Dieses und die beiden folgenden Blätter sowie Nr. 93 gehören zu einer verworfenen Komposition, die offenbar vor der endgültigen Fassung in den Jahren zwischen 1803 und 1807 entstanden ist.

85. Entwurf für die linke Rahmenleiste des Morgens. 1803 – 1807.
Unbezeichnet, 990 : 186 mm.
Federzeichnung.
Vergl. die Bemerkung unter Nr. 84.

86. Entwurf für die rechte Rahmenleiste des Morgens. 1803 – 1807.
Unbezeichnet, 954 : 184 mm.
Federzeichnung.
Vergl. die Bemerkung unter Nr. 84.

87. Rechte untere Rahmenecke aus der zweiten Bearbeitung des Morgens. 1808 bis 1810.
Unbezeichnet, 629 : 937 mm.
Federzeichnung.

88. Rechte untere Rahmenecke aus der zweiten Bearbeitung des Morgens. 1808 bis 1810.
Unbezeichnet, 856 : 798 mm.
Federzeichnung.
Aus zwei Papierbogen zusammengeklebt.
Auf der Rückseite Durchzeichnung des schwebenden Genius.

89. Skizze für den Genius in der Mitte der rechten Rahmenleiste. 1808 – 1810. — Tafel 28.
Unbezeichnet, 625 : 283 mm.
Bleistiftzeichnung.

90. Genius aus der rechten Rahmenleiste des Morgens. 1808 – 1810. — Tafel 29.
Unbezeichnet, 604 : 183 mm.
Federzeichnung.

91. Entwurf für den rechten oberen Rahmenteil des Morgens. 1808 – 1810. — Tafel 30.
Unbezeichnet, 805 : 251 – 184 mm.
Auf der Rückseite Bleistiftdurchzeichnung.

92. Genius aus der linken Rahmenleiste des Morgens. 1808 – 1810.
Unbezeichnet, 618 : 194 mm.
Federzeichnung.

93. Die Cherubim. — Obere Rahmenleiste des Morgens. 1803 – 1807.
Unbezeichnet, 243 : 764 mm.
Federzeichnung.
Vergl. die Bemerkung unter Nr. 84.

94. Die Cherubim. — Obere Rahmenleiste des Morgens. 1808 – 1810.
Unbezeichnet, 290 : 913 mm.
Federzeichnung.
Auf der Rückseite Bleistiftskizze eines tabernakelartigen Aufbaues im gotischen Stil. — Bleistift.

95. Der flötenblasende Genius der Lichtlilie. (Fragment aus dem Gemälde des Morgens.) 1808 – 1810.
Unbezeichnet, 130 : 140 mm.
Ölfarbe auf Leinwand.
Sämtliche Fragmente, die Reste des von Daniel zerschnittenen Gemäldes (bis Nr. 99), zu denen noch drei in die Galerie der Kunsthalle aufgenommenen Stücke gehören, haben durch Abbröckeln der Farbe und Beschädigung der Leinwand gelitten.

96. Der schalmeiende Genius der Lichtlilie. (Fragment aus dem Gemälde des Morgens.) 1808 – 1810.
Unbezeichnet, 125 : 147 mm.
Ölfarbe auf Leinwand.

97. Der Rosen bringende Genius und der Genius der Rosenwolke. (Fragment aus dem Gemälde.) 1808 – 1810.
Unbezeichnet, 669 : 369 mm.
Ölfarbe auf Leinwand.

98. **Die rechte untere Ecke der letzten Ausführung des Morgens.** (Fragment aus dem Gemälde.) 1808–1810.

Unbezeichnet, 660 : 352 mm.

Ölfarbe auf Leinwand.

99. **Der weibliche Genius.** (Fragment aus dem Gemälde.) 1808–1810.

Unbezeichnet, 439 : 242 mm.

Ölfarbe auf Leinwand.

100. **Karl der Große und Heymon.** 1804 bis 1805.

Unbezeichnet, 503 : 664 mm.

Federzeichnung, getuscht.

Angeregt durch Flaxmans Umrisse zu Homer hatte Runge den Plan gefaßt, das Volksbuch der Heymonskinder mit Umrißzeichnungen in ornamentaler Umrahmung zu illustrieren, von denen indessen nur dieses und das folgende Blatt zur Ausführung gelangten.

Hinterlassene Schriften I, 250.

101. **Erzbischof Turpin und Frau Aja.** 1804 bis 1805.

Unbezeichnet, 496 : 655 mm.

Federzeichnung und Bleistift.

Unvollendet. (Nur die Hauptfiguren und die Füllung zu Häupten Turpins im Umriß fertig.)

102–119. **Zeichnungen zu Ossians Gesängen.** 1804–1805.

Die Dichtungen Ossians, die ein wild bewegtes Kriegs- und Jagdleben nordischer Helden schildern, erregten bekanntermaßen gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts das größte Aufsehen und wurden in Deutschland durch verschiedene Übersetzungen, zu denen eben damals die des Grafen Friedrich Leopold Stolberg kommen sollte, weit verbreitet. Man sah in diesen düster leidenschaftlichen Gesängen das nordische Gegenbild Homers. Insbesondere scheint Daniel Runge Ossian als einen seiner Lieblingsdichter verehrt zu haben. Er wies zuerst den Bruder auf ihn hin, und versuchte sich selbst in Übertragungen Ossians, aus denen die Zitate in den Hinterlassenen Schriften stammen. Anscheinend hat sich Runge schon in Kopenhagen, wenn auch nur flüchtig, mit Ossian beschäftigt und seinen Dichtungen die Anregung zu einer Komposition entnommen. In Hamburg nahte ihm dann sein Freund Perthes mit dem Vorschlage zu einer umfangreichen Illustrierung der Stolbergschen Übersetzung. Runge vertiefte sich sofort in die Gedichte, deutete sie auf seine Art und entwarf den Plan für eine große Anzahl von Zeichnungen. Bezeichnend ist es, wie er sofort den Boden der anschaulichen poetischen Schilderung verläßt und die Hauptpersonen der Gedichte als Symbolgestalten deutet; als solche regen sie seine Phantasie mächtig an: Fingal bedeutet ihm die Sonne, Ossian den Polarstern, Oscar den Abendstern. So aufgefaßt, sollten ihre Einzelgestalten als Titelbilder dem dreifach gruppierten Stoffe voranstehen. Mit einer ausführlichen Erklärung schickte er diese Zeichnungen (103, 105, 107) an den Grafen Stolberg. Dieser aber fühlte sich — vermutlich mehr noch durch die schriftliche Auseinandersetzung als durch die Zeichnungen — peinlich berührt und schickte mit den Ausdrücken entschiedenster Abweisung alles zurück. Auch der später unterrichtete Tieck zeigte sich befremdet. So blieb denn der weitgesponnene Plan unausgeführt. Außer den drei Titelblättern wurden nur eine einleitende Zeichnung mit der Darstellung von Fingals Geburt und acht Kompositionen zu den ersten beiden Gesängen Cathlodas vollendet.

Hinterlassene Schriften I, 257.

102. **Fingal mit erhobenem Speer.**

Unbezeichnet, 442 : 280 mm.

Rohrfederzeichnung auf chinesischem Papier.

Über die drei Einzelgestalten von Fingal, Ossian und Oscar schreibt Runge an Tieck und ausführlicher an den Grafen Stolberg, daß er sie sich als Titelblätter (»Frontispice«) für die geplante illustrierte Ausgabe vorgestellt habe. — „Fingals Schild ist die Sonne; er tritt mit dem Fuß aufs Land, die Rehe fahren aus dem Gebüsch." Hinterlassene Schriften I, 259.

103. Fingal mit erhobenem Speer.
Unbezeichnet, 395 : 242 mm.
Federzeichnung.

104. Ossian.
Unbezeichnet, 360 : 222 mm.
Rohrfederzeichnung auf chinesischem Papier.

Runge an Tieck am 29. März 1805: „Ossian sitzt auf der höchsten Felsenspitze mit der Harfe, zusammengesetzt aus dem Schwerdt Fingals, Bogen und Horn; das Horn ist die untere Seite; und es braust ein Strom heraus, der sich in eine Schlucht stürzt; Bäume stürzen nach, sowie ein Fels vor Ossians Fußtritt herab. Über ihm der Nordstern, und da er mit der Rechten zum Schilde greift, so steht er mit Schild und Harfe wie zwischen Himmel und Erde; er hat die jugendliche Jagd verlassen und sein Stern erstebt ihm nur in der Hoffnung." Hinterlassene Schriften I, 259.

105. Ossian.
Unbezeichnet, 397 : 240 mm.
Federzeichnung.

106. Oscar.
Unten rechts von fremder Hand: von Philipp Otto Runge 1804 S. 380 : 215 mm.
— Tafel 12.
Rohrfederzeichnung auf chinesischem Papier.

Runge an Tieck am 29. März 1805: „Oscar steht in einer niedrigen Gegend auf dem Horizont; der Schild, am Riemen hangend, sinkt ihm von der Schulter und neigt sich zum Rande der sinkenden Sonne, wie der schmale Streif des Mondes; die Spitze seines Speeres ist der Abendstern. Er steht schwankend und tritt mit dem einen Fuß hinter den Horizont, sieht in die Sonne hinab, welche die letzten Strahlen über ihn wirft und wird bis zum Vorgrund hin abgespiegelt in einem See."
Hinterlassene Schriften I, 259.

107. Oscar.
Unbezeichnet, 398 : 242 mm.
Federzeichnung.

108. Studie zu der Gruppe unten auf der Komposition von Fingals Geburt.
Unbezeichnet, 446 : 254 mm.
Flüchtige Bleistiftzeichnung.
Auf der Rückseite verschiedene Bleistiftskizzen (Kopf und Figuren) zu Ossian.

109. Studie zu der Gruppe unten auf der Komposition von Fingals Geburt.
Unbezeichnet, 198 : 250 mm.
Auf der Rückseite flüchtige Bleistiftskizze einer liegenden Frau mit einem stehenden Kinde.

110. Fingals Geburt; sein Vater Comhal im Zweikampf getötet.
Unbezeichnet, 400 : 242 mm.
Federzeichnung.
Runge bemerkt dazu: „Comhal sinkt; die Sonne geht auf über Selma; mit ihr wird Fingal geboren." Hinterlassene Schriften I, 266.

111. Der Bote von Starno und Swaran vor Fingal. (Cathloda, I.) Erste Fassung.
Unbezeichnet, 374 : 498 mm.
Flüchtige Federzeichnung.

112. Der Bote von Starno und Swaran vor Fingal. Zweite Fassung.
Unbezeichnet, 587 : 1280 mm.
Federzeichnung, neben der die Striche der Vorzeichnung sichtbar sind. — Aus zwei Blättern zusammengeklebt.

113. Fingal befreit Conbana. (Cathloda, I.)
Unbezeichnet, 565 : 898 mm.
Federzeichnung.

114. Starno und Swaran vor Lodas Steinen der Macht. (Cathloda, I, 144–159.)
Unbezeichnet, 527 : 750 mm.
Federzeichnung.

115. Fingal im Kampf mit Swaran. (Cathloda, I, 160–181.)
Unbezeichnet, 526 : 750 mm.
Federzeichnung.

116. Der Tod Gunhanas. (Gathleda, I, 182 bis 212.)

Undezeichnet, 618 : 963 mm.
Federzeichnung.

117. Fingal kommt mit der Sonne über das Gebirge. (Gathleda, II, 1 – 60.)

Undezeichnet, 618 : 970 mm.
Federzeichnung.

118. Duthmarum hebt sich vom Hügel. Schlachtgetümmel. (Gathleda, II, 61 – 90.)

Undezeichnet, 577 : 830 mm.
Federzeichnung.

119. Der Tod Duthmarums. (Gathleda, II, 91 ff.)

Undezeichnet, 523 : 723 mm.
Federzeichnung, mit Sepia laviert.

120. Die Aussetzung Mosis.

Undezeichnet, 185 : 390 mm.
Federzeichnung über einer Bleistiftvorzeichnung.

121. Die Quelle und der Dichter. 1805. — Tafel 11.

Undezeichnet, 501 : 670 mm.
Ausführliche, zum Teil nachgetuschte Federzeichnung.

Runge hatte, ehe er an die Tageszeiten ging, den Plan, das Bild einer Quelle zu malen, das eine umfassende Darstellung seiner Absichten enthalten sollte. „Das Bild soll eine Quelle werden im weitesten Sinne des Worts; auch die Quelle aller Bilder, die ich je machen werde, die Quelle der neuen Kunst, auch eine Quelle an und für sich." — Nachdem dann die Universalität dieser Absichten auf die Tageszeiten übertragen war, behandelte Runge den Stoff der Quelle noch zweimal; in dem Gemälde der Hamburger Kunsthalle von 1804 — Mutter und Kind am Wasserspiegel gelagert — und in dieser Zeichnung. —

Hinterlassene Schriften I, 244.

122 – 126. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. 1805 – 1806.

1805 begann Runge mit den Vorarbeiten für ein Gemälde der Flucht nach Ägypten, das er als ein Gegenstück zur Quelle (Nr. 121) zu behandeln gedachte. Einige Zeichnungen hierfür (unsere Nr. 121, 123, 126) schickte er im Mai 1805 an seinen Freund Schildener in Greifswald. Das Gemälde, jetzt in der Hamburger Kunsthalle, blieb unvollendet, sein Gegenstück, Quelle und Dichter, wurde als Malerei nicht einmal begonnen.

Hinterlassene Schriften I, 246.

122. Die Flucht nach Ägypten. Erste Fassung.

Undezeichnet, 513 : 725 mm.
Federzeichnung, mit Tusche laviert.
Joseph stützt den Kopf in die Rechte.

123. Das ruhende Christus-Knäblein.

Undezeichnet, 210 : 280 mm.
Federzeichnung.
Auf der Rückseite flüchtige Bleistiftstudie zu den Beinen Josephs auf demselben Gemälde.

124. Joseph auf der Flucht nach Ägypten.

Undezeichnet, 117 : 160 mm.
Schwarze und weiße Kreide auf gelblichgrauem Papier.

125. Landschaftsstudie zu der Rast in Ägypten. — Tafel 13.

Undezeichnet, 396 : 505 mm.
Federzeichnung, mit Tusche laviert.

126. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Zweite Fassung.

Christkind und Maria in anderer Haltung als auf dem Gemälde. Das Kind ruht auf dem rechten Ellenbogen; Maria legt die Hände leicht aneinander.

Undezeichnet, 120 : 818 mm.
Federzeichnung in Umrissen.

127. **Entwurf zu dem Bildnis der Hülsenbeckschen Kinder. 1805/6.** — Tafel 15.

Unbezeichnet, 552 : 613 mm.

Bleistiftvorzeichnung, mit der Feder überzeichnet.

Einige Ölflecke.

Die Komposition ist im Gemälde an einigen Stellen verändert.

Hinterlassene Schriften I, 305.

128—137. **Studien zu dem Gemälde Petrus auf dem Meere. 1806.**

Der Dichter Kosegarten, der früher Runges Lehrer gewesen war, und 1806 als Pfarrer in Altenkirchen auf Rügen lebte, faßte in jenem Jahr den Plan, durch Runge das Altarbild einer Kapelle bei dem Fischerdorf Vitte malen zu lassen. Runge begann im Spätherbst 1806 in Wolgast ein Gemälde des auf dem Meere im Sturme wandelnden Christus, der den sinkenden Petrus zu sich heranzieht. Die Kriegsläufte verhinderten die Ausführung des gehegten Planes; das Bild blieb unvollendet und kam aus dem Nachlaß von Runges Witwe in die Kunsthalle zu Hamburg. Als später 1810 von Altona aus ein analoger Auftrag an Runge gelangte, starb er über der Vorarbeit zu dem neuen Gemälde.

128. **Petrus auf dem Meere. Erste Komposition.**

Bezeichnet unten: 1806. 609 : 802 mm.

Federzeichnung, unter der die Striche einer Bleistiftvorzeichnung sichtbar werden.

129. **Petrus auf dem Meere. Zweite Komposition.**

Unbezeichnet, 611 : 820 mm.

Federzeichnung mit schwarzer Tusche und Sepia laviert.

Auf der Rückseite unten rechts von späterer Hand: Original von Philipp Otto Runge 1806.

Im Gemälde sind die Engelfiguren im Himmel weggelassen; sonst ist die Komposition ziemlich getreu beibehalten.

130. **Petrus und Christus.**

Unbezeichnet, 595 : 465 mm.

Federzeichnung, unter der die Striche einer Bleistiftvorzeichnung sichtbar werden. — Oben rechts: flüchtige Skizze zu Kopf und linker Hand Christi.

131. **Studie zu dem Kopf des Petrus.**

Bezeichnet unten mit Bleistift: Petrus — mit Tinte: 1806.

Original von Philipp Otto Runge 1806.

362 : 231 mm.

Schwarze Kreide.

132. **Kopf des Apostels Johannes.**

Unten rechts mit Bleistift: Johannes.

392 : 280 mm.

Schwarze und weiße Kreide auf gelblichem Papier.

Auf der Rückseite Kopf eines nach rechts gewandten Apostels. Darunter: Bartholomäus.

133. **Die Köpfe der Apostel Judas und Thomas.**

Bezeichnet unter dem Kopf links: Judas, rechts: Thomas.

360 : 401 mm.

Schwarze Kreide; vereinzelte Ölflecke.

Auf der Rückseite: zwei Apostelköpfe, darunter: Jacobus min. Andreas (halb abgeschnitten).

134. **Die Köpfe der Apostel Jacobus maior und Judas Thaddäus.**

Bezeichnet unter dem Kopf links: Jacobus maior, rechts: Thaddäus.

235 : 367 mm.

Schwarze Kreide.

135. **Kopf und Hände eines Apostels.**

Unbezeichnet, 373 : 251 mm.

Schwarze Kreide.

Auf der Rückseite: Aufblickender Apostelkopf mit Unterschrift: Philippus. — Schwarze Kreide.

136. Kopf des Apoſtels Matthias.
Bezeichnet unten mit Bleiſift: Matthias 1806.
305 : 208 mm.
Schwarze Kreide.

137. Kopf des Apoſtels Simon.
Bezeichnet unten: Simon von Cana 1806.
Schwarze Kreide.

138. (Nach Runge.) Entwurf zu einem Grabdenkmal gotiſchen Stils. 1808. — Taf. 31.
Unbezeichnet, 840 : 205 mm.
Bleiſift auf Pauspapier.
Dieſes Blatt iſt eine im Jahre 1824 entſtandene Durchzeichnung nach einem im Sommer 1808 gefertigten, im Original bisher nicht wieder aufgefundenen Entwurf von Philipp Otto Runge. Das Denkmal ſollte einer neunzehnjährigen, im Wochenbette geſtorbenen Mutter geſetzt werden.
Hinterlaſſene Schriften I, 242.

139. Flüchtige Skizze zu den Freuden der Jagd. 1808 1809.
Unbezeichnet, 623 : 472 mm.
Bleiſiftzeichnung.
Runge hatte die Abſicht, auf Grund dieſer Skizze zu den Freuden des Weins eine dekorative Malerei auszuführen; es wurde indeſſen nur der aquarellierte Entwurf fertig.

140. Die Freuden der Jagd. 1808 1809. — Tafel 16.
Unbezeichnet, 953 : 628 mm.
Aquarellierte Federzeichnung.

141. Fuchskopf nach Tiſchbein. 1809.
Unbezeichnet, 217 : 262 mm.
Federzeichnung.

142. Schwan. 1809.
Unbezeichnet, 850 : 640 mm.
Federzeichnung, darunter die Bleiſiftſtriche der Vorzeichnung.
Auf der Rückſeite: Original von Philipp Otto Runge 1809.
Nach dieſem Entwurf malte Runge ein Galionbild für ein Schiff ſeines Bruders.
Hinterlaſſene Schriften I, 350.

143. Verſchiedene Figuren-Studien: Nackte Knaben, männliche Köpfe, ein Schwan u. a. (Der Knabe rechts im Zuſammenhang mit Arions Meerfahrt um 1809.)
Unbezeichnet, 213 : 357 mm.
Federzeichnung.

144. Ariens Meerfahrt. 1809. — Tafel 17.
Unbezeichnet, 506 : 1181 mm.
Aquarellierte Federzeichnung.
Infolge eines Auftrags von auswärts entſtand dieſe Zeichnung als Entwurf für einen Theatervorhang. Eine Erinnerung an vertraute Eindrücke von der Alſter erſcheint hier in phantaſtiſcher Umdeutung.
Hinterlaſſene Schriften I, 352.

145. Not des Vaterlandes. Flüchtige Skizze zu einem Buchumſchlag für die Monatsſchrift „Vaterländiſches Muſeum". 1809.
Unbezeichnet, 304 : 211 mm.
Bleiſift- und Federzeichnung.
An Stelle der nach dieſer Skizze ausgeführten Radierung gelangten die beiden folgenden Entwürfe zur Verwendung. — Das von Fr. Perthes herausgegebene „Vaterländiſche Muſeum" ging 1811 wieder ein.
Hinterlaſſene Schriften I, 355.

146. Not des Vaterlandes. Umſchlagbild mit dem Genius, der eine Rute in der Rechten ſchwingt. 1809.
Unbezeichnet, 351 : 236 mm.
Federzeichnung.
Siehe den Umſchlag.

147. Not des Vaterlandes. Umſchlagbild mit dem Genius, der mit der Fackel ein Herz entzündet. 1809.
Unbezeichnet, 355 : 215 mm.
Federzeichnung.
Siehe den Umſchlag.

148. Das Nachtigallengebüſch. 1810. — Tafel 18.
Unbezeichnet. 250 : 1180 mm.
Guaſchmalerei. Entwurf zu einem Fries für ein Muſikzimmer.

119. **Thronende Mutter, von Genien der Wissenschaft und Kunst umgeben. 1810.** (Umschlagbild für das Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. 1811.)

Unbezeichnet, 265 : 190 mm.

Federzeichnung, daneben die Striche einer Bleistiftvorzeichnung sichtbar.

Auf der Rückseite flüchtige Bleistiftskizze eines fliegenden Genius zur Komposition des Morgens.

Die hiernach von Sprinck in Dresden ausgeführte Radierung trägt die Bezeichnung Philipp Otto Runge, fecit MDCCCX.

150. **Auf Blumen thronende Jungfrau von vier Genien umgeben als Allegorie der Natur.** (Umschlagbild für das gleiche Taschenbuch.)

Unbezeichnet, 264 : 192 mm.

Federzeichnung, daneben die Linien der Bleistiftvorzeichnung.

Auf der Rückseite flüchtige Bleistiftstudie eines Genius zur Komposition des Morgens.

Hinterlassene Schriften I, 361.

Die auf den Tafeln 33 und 34 reproduzierten Scherenschnitte sind als Schenkung von Frau Anna Duncker geb. Speckter und Herrn Erwin Speckter 1915 in den Besitz der Kunsthalle gelangt. Von einem Verzeichnis der sämtlichen der Kunsthalle gehörigen Scherenschnitte Runges konnte an dieser Stelle abgesehen werden, da sie, vielfach in Varianten des gleichen Gegenstandes bestehend und bisweilen zusammenhanglos auf einem Blatte vereinigt, ohne unmittelbare Beziehung zu seinem übrigen Lebenswerk fortlaufend entstanden sind.

Bibliographie

Das bis 1840 Erschienene zum Teil abgedruckt in den Hinterlassenen Schriften II, 343ff.

1801 (W. K. F.) Kampf Achills mit den Flüssen. Weimarer Preisaufgabe. Wieder abgedruckt: Goethes Werke, Weimarer Sophienausgabe Abt. I, XLVIII, 20.

1802 (W. K. F.) Streit der Flußgötter mit Achilles. Beurteilung. Allgemeine Literaturzeitung, Jena.

1806—1841 Goethe, Zehn Briefe, von denen die ersten acht an Ph. O. Runge, der neunte an Perthes und der zehnte an Daniel Runge gerichtet sind. Abgedruckt in der Weimarer Sophienausgabe von Goethes Werken, Abt. IV, Bd. XX, XXI.

1807 (W. K. F.) Programm zur Allgemeinen Literaturzeitung. Anzeige der Rubriken der Tageszeiten.

1808 Görres. Die Zeiten. Vier Blätter nach Zeichnungen von Ph. O. Runge. — Heidelberger Jahrbücher der Literatur I, 2. Heft. Wieder abgedruckt in den Vereinsschriften der Görresgesellschaft, Köln 1902, 14—16.

1808 Goethe. Farbenlehre. Didaktischer Teil. Weimarer Sophienausgabe, Abt. II, I, 340.

1809 Briefwechsel zwischen Steffens und Goethe. Abgedruckt bei Schüddekopf und Walzel, Goethe und die Romantik, Schriften der Goethegesellschaft XIII, 284.

1810 H. v. Kleist und Cl. Brentano, Andenken eines trefflichen deutschen Mannes und tiefsinnigen Künstlers. Berliner Abendblatt, 19. Dezember 1810, S. 271.

1812 Füßli, Allgemeines Künstlerlexikon, 2. Teil, S. 1394.

1815 J. M. Speckter, Die Kunstausstellung der hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste im Oktober 1815. Niedersächsischer Merkur, Heft XVI.

1821 A. A. F. Mitarb. Über Ph. O. Runges Vier Zeiten. Berlin. (An Karl H. Runge, Zum heil. Obend 1820.)

1823 Fr. Schlegel, Neue Ausgabe der Europa-Aufsätze, Sämtliche Werke, Wien, VI, 218. Spätere Ausgabe Bonn 1827, VI, 169.

1826 Schildener (mit Anmerkungen von Danzel). Greifswalder akademische Zeitschrift II, 58.

1830 Goethe, Tages- und Jahreshefte. Werke XXXI, Stuttgart (1806) 241, XXXII (1808) 39, (1809) 43. Wieder abgedruckt Weimarer Sophienausgabe I. Abt. XXXV, 259, XXXVI, 39, 43.

1831 (Frau) Kügler, Von mittelalterlichen und neueren Arabesken. Museumsblätter für bildende Kunst, II, 78.

1834 Ludw. Tieck, Eine Sommerreise. Drama. Abgedruckt in den Gesammelten Novellen, Berlin 1853, VII, 18.

1837 (De Chateauneuf), Die Hamburger Kunstausstellung, 1837, 46.

1840 1841 Ph. O. Runge, Hinterlassene Schriften, 2 Bände. Herausgegeben von Daniel Runge, Hamburg.

1841 H. Steffens, Was ich erlebte, IV, 415.

1843 Doris Lütkens, Ph. O. Runges ausgeschnittene Blumen und Tiere. Graviert. 1. Heft, Hamburg.

1844 Fr. Kugler, (Anzeige von Lütkens.) Kunstblatt Nr. 15. Wieder abgedruckt Kl. Schriften III, 422.

1845 C. R. Nagler, Künstlerlexikon XIV, 47.

1848 Cl. Th. Perthes, Fr. Perthes' Leben. Hamburg und Gotha, I, 134.

1854 Hamburgisches Künstlerlexikon I, 211.

1855 Aug. Köpke, Ludw. Tieck, Leipzig, I, 295.

1860 Ludw. Grieshrecht, Ph. O. Runge, der Maler. Damarie, 97.

1877 A. v. Klinkowström, Fr. Aug. v. Klinkowström, Wien (passim).

1880 J. G. Rists Lebenserinnerungen. Herausgegeben von G. Poel. Gotha, II, 42.

1889 H. Petrich, Pommersche Lebens- und Landesbilder. Stettin, II, 233.

1889 Th. Pyl, Allgemeine deutsche Biographie, XXIX, 692.

1893 Alfr. Lichtwark, H. Kaufmann und die Kunst in Hamburg. München, 31.

1893 R. Muther, Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, II, 1.

1895 Alfr. Lichtwark, Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburg.

1898 Schüddekopf und Walzel, Goethe und die Romantik. (Schriften der Goethegesellschaft, XIII,) 284.

1899 Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik. Leipzig, 348. (2. Aufl. 1901, 337.)

1901 Reinh. Steig, Entlehnungsgeschichte der Sagen und Märchen der Brüder Grimm. Brandl und Zupitzas Archiv, CVII, 277.

1902 Fr. Schultz, Ph. O. Runge ein Maler der Romantik. Westermanns Monatshefte, 541.

1902 Reinh. Steig, J. Grimms Plan zu einem altdeutschen Sammler (1811). Zeitschrift des Vereins für Volkskunde, 134.

1902 Reinh. Steig, Zu Otto Runges Leben und Schriften. Euphorion, Zeitschrift für Literaturgeschichte, IX, 640.

1903 Reinh. Steig, Die literarische Umdeutung des Märchens vom Fischer un sine Fru. Brandl u. Zupitzas Archiv, CX, 8.

1905 R. Sauerlandt, Ph. O. Runge, Die Freunde, Jahrbuch, IV, 1905, 1.

1906 Heilbut, Die Jahrhundert-Ausstellung. Kunst und Künstler, IV, 250.

1906 M. Sauerlandt, Ph. O. Runge, Das Museum, XI, 1.

1907 H. Jantzen, Ph. O. Runge und Goethe. Beiträgliche literar. Beilage der Hamburger Nachrichten Nr. 12, III, 24.

1907 K. Schefflers, Aus den hinterlassenen Schriften von Ph. O. Runge. Kunst und Künstler, V, 443.

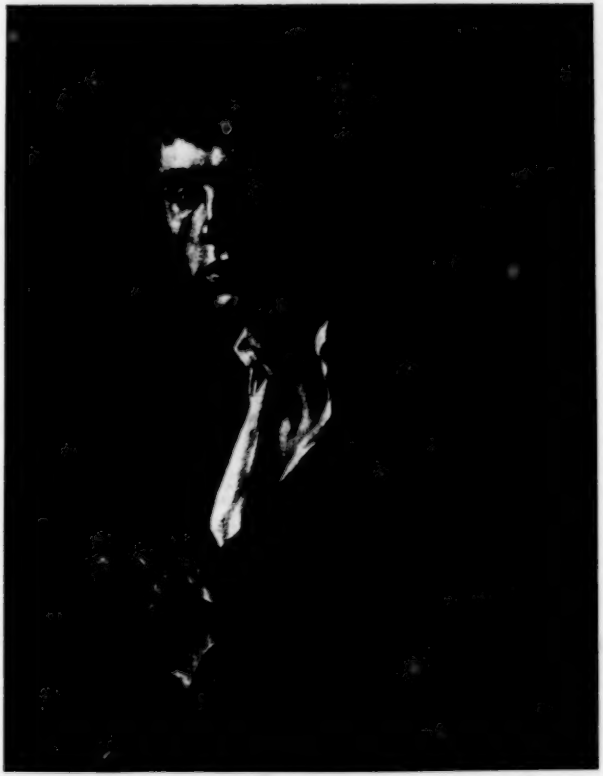
1907 E. Sulzer-Gebing, Ph. O. Runge, Gedanken und Gedichte. Stätten deutscher Kultur XVI. München.

1908 H. Merck, Ph. O. Runge und Cl. Brentano. Jahrbuch der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde, XIV, 81.

1908 H. Pfeil, Ph. O. Runge und K. D. Friedrich. Stettin.

1908 M. Sauerlandt, Der Stille Garten. Leipzig, 1.

1909 A. Aubert. Runge und die Romantik. Berlin.
1909 Siegfr. Krebs. Ph. O. Runges Entwicklung unter dem Einfluß L. Tiecks. Heidelberg. (In Wen., Beiträge zur neueren Literaturgeschichte I, teilweise auch als Dissertation, Freiburg i. B.)
1909 R. Muther. Geschichte der Malerei. III, 136.
1909 Wolfgang Koch. Ph. O. Runges Kunstanschauung und ihr Verhältnis zur Frühromantik. Straßburg. — (Heitz, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 111.)
1910 A. Dresdner. Der Maler der Frühromantik. Preuß. Jahrbücher. CXXXIX, 1.
1910 H. Uhde-Bernays. Ph. O. Runge und Klopstock. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst. 252.
1911 M. Ataar. J. G. Quistorp und die Kunst in Greifswald. (Dissertation.) Greifswald.
1911 A. Semrau. Zum Gedächtnis Ph. O. Runges. Pommersche Jahrbücher. 221.
1913 E. Hancke. Briefe von Ph. O. Runge. Berlin.
1915 A. Aubert. C. D. Friedrich. Herausgegeben von J. Nerm. (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.) Berlin (passim).
1916 G. Pauli. Ph. O. Runge als Schriftsteller. Die literarische Gesellschaft. Hamburg II, 17.

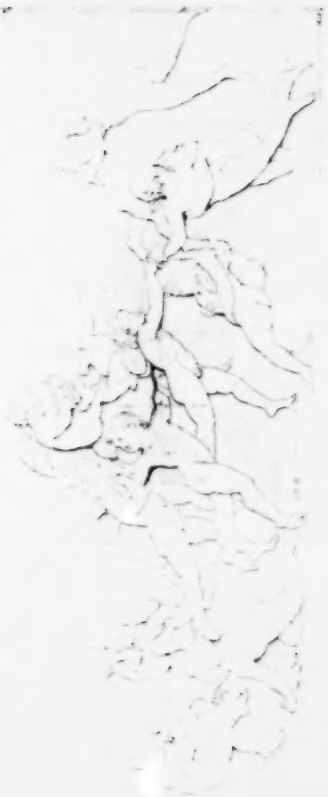


Ph. O. Runge: Selbstbildnis.

Boerboom, Meyer Runge
(gezeigt als Leihgabe in der Hamburger Kunsthalle)

Tafel 2

Hl. C. Manaer. Der Heimkehr der Elbow. (15)



Ph. P. Rubens: Der Triumph Roms. (Fig. 1)

Tafel 1

Ph. P. Rubens, Akte und Studienkopf (Kat. 14)

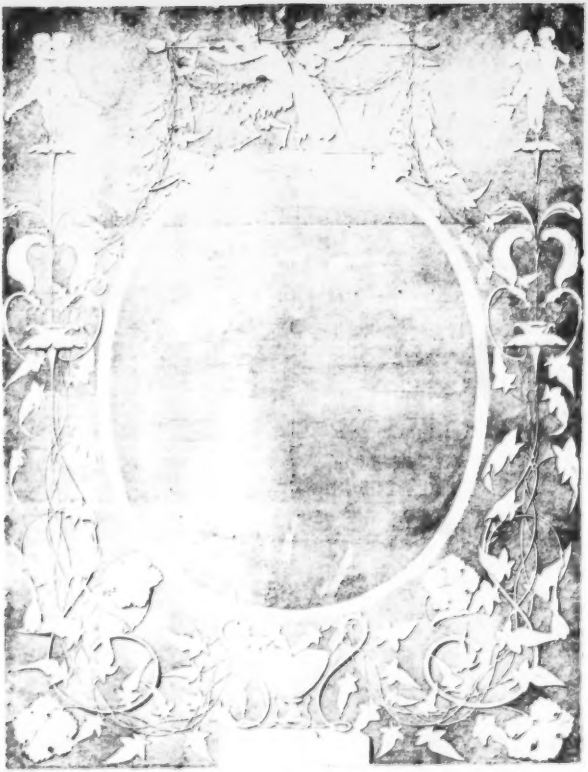
Ph. O. Runge. Die Lehrstunde der Nachtigall. 1805.

Ph. O. Runge: Die Lehrstunde der Nachtigall. 1837.

Ph. O. Runge: Gewandſtudie zur Lebensſtufe der Nachtwache. (II.)

Bd. C. Runge. Umrahmung zur Lebensstunde der Nachtigall. (43.)

Ph. O. Runge Bacchus und Ariadne. II.



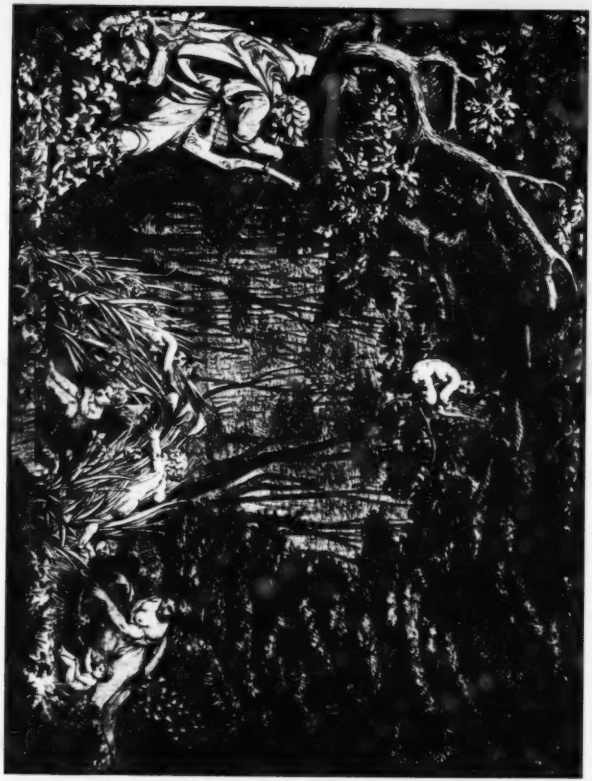
Ph. O. Runge. Umrahmung zu den Freuden des Weins. (15.)

Ph. C. Mayer Buchdruck. 1815

Tafel 12

Ph. S. Ninnac. Sculp. 1681

Ph. O. Runge: Landschaftsstudie zu der Rast in Ägypten. (125.)



Ph. O. Runge. Die Nacht und der Tiefere. (1821.)

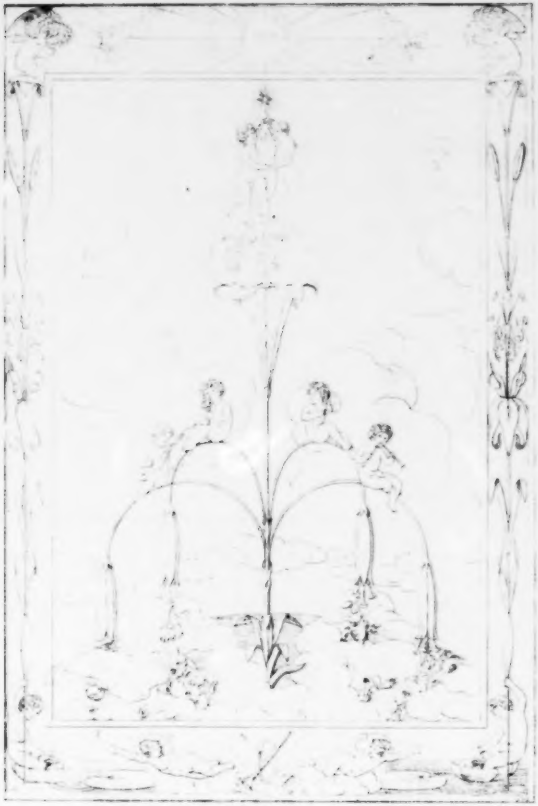
Ph. O. Runge: Entwurf zu dem Bildnis der Hülsenbeckschen Kinder. (1805.)

Tafel 16

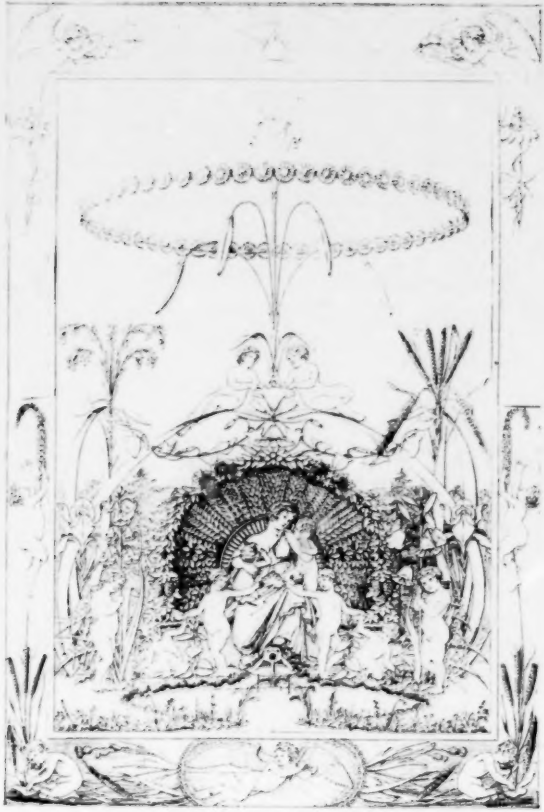
Ph. O. Runge: Die Freuden der Jagd. (1.)

Ph. C. Kuhn: Arions Meerfahrt. 1844.

Abb. 2. Kanone. Das Rohrstahlmaterial (118).



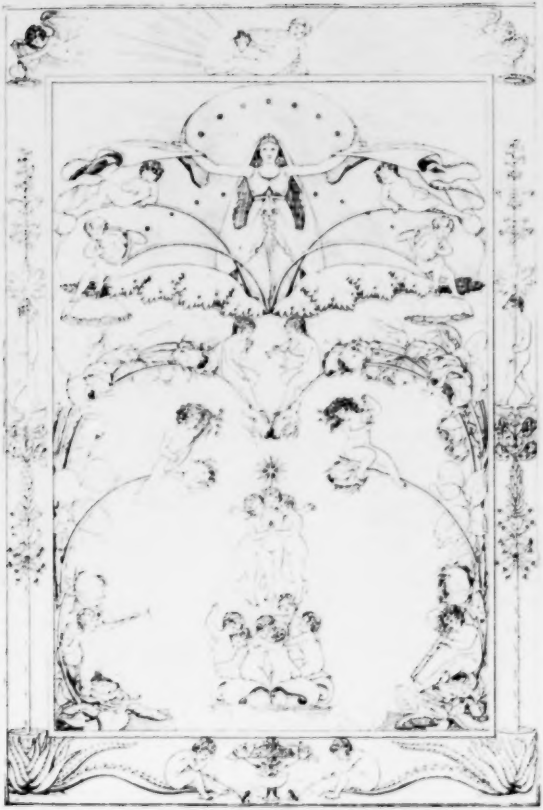
Ph. O. Runge: Der Morgen. 1803



Ph. O. Runge: Der Mittag. (53.)

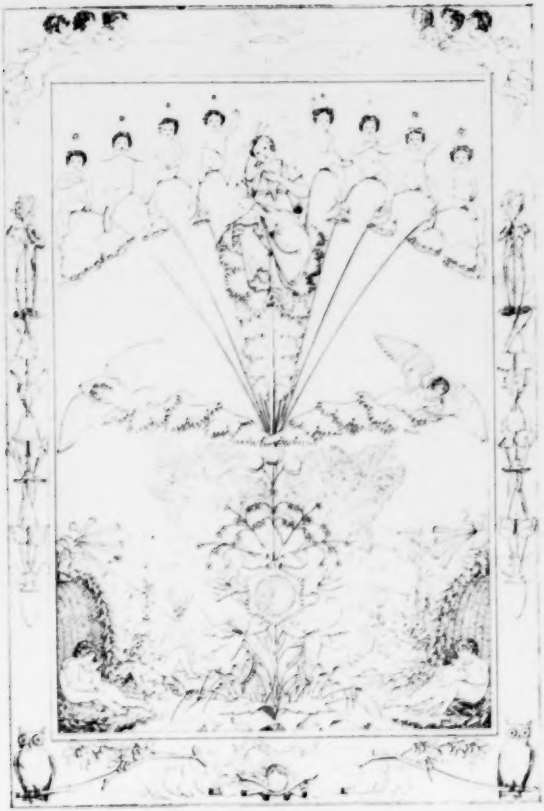
Ph. O. Runge: Mittelgruppe zum Mittag. (54.)

Ph. O. Runge: Der Abend. Konstruktionszeichnung. (38.)



Ph. O. Runge: Der Abend. (1.)

Tafel 24



Ph. O. Runge: Die Nacht. 1803.

Ph. O. Runge: Entwurf zur zweiten Bearbeitung des Morgens. (14.)

Tafel 28

Abb. 3 Kaiser Otto III. im ersten Quaternio des Missale (fol. 1)

Ph. O. Runge. Die Lichtlilie. Aus der zweiten Bearbeitung des Morgens. (84.)

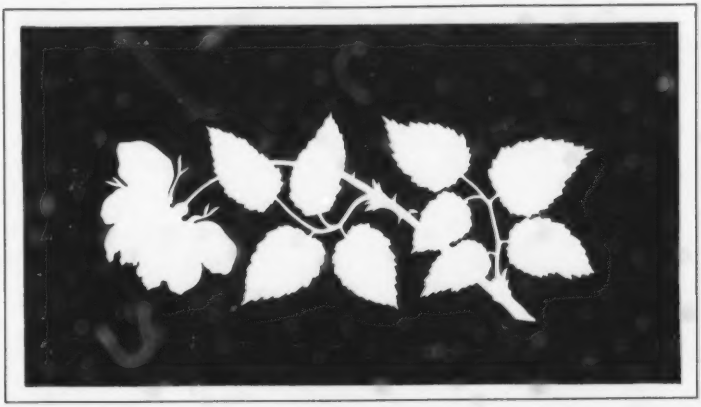
Ph. O. Runge. Der Genius aus der rechten Rahmenleiste des Morgens. 1809.

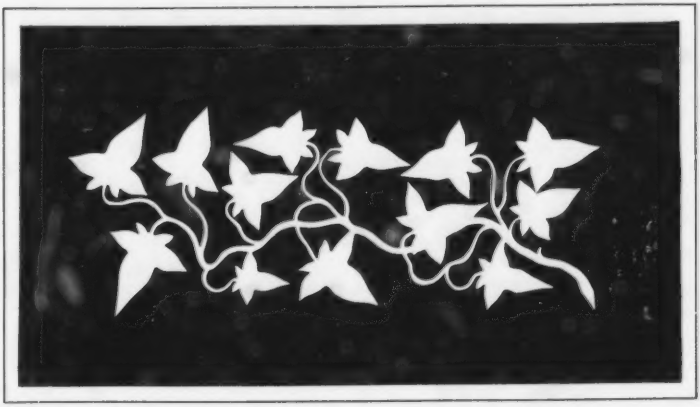
Ph. O. Runge: Der Genius aus der rechten Rahmenleiste des Morgens. (80.)

Ph. D. Rauw. Die rechte obere Rahmenecke des Mosaens. (94.)

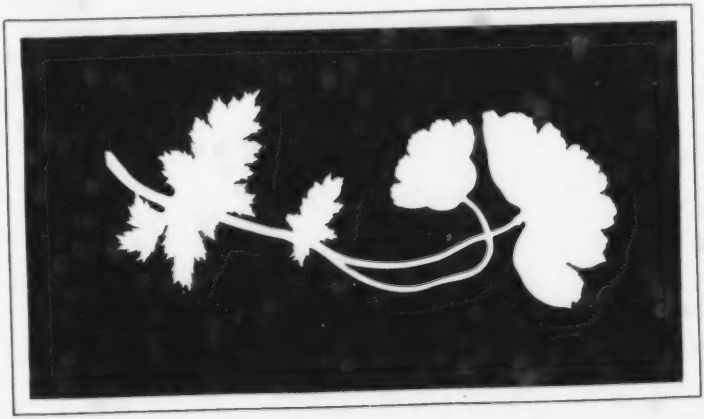
Ob. C. Runar. Grabdenkmal. (1/20.)

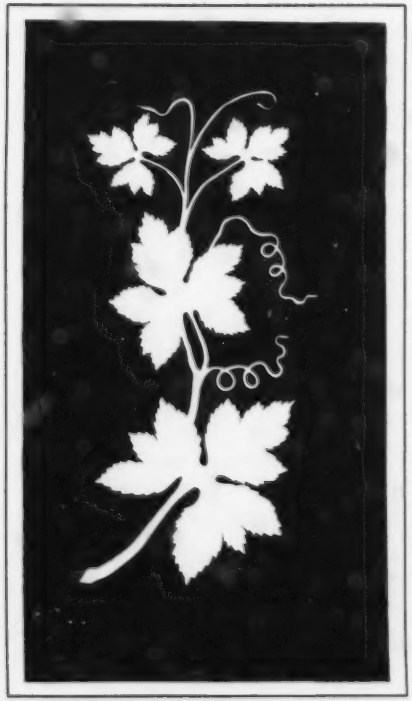
Ph. O. Runge: Blumenstrauß. Scherenschnitt.





Ph. C. Kayser, Leder- und Holz-Ziernägel





Tafel 35

Ph. C. Runge: Weinlaub und Mohn. Scherenschnitte.